



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

WILLIAN APARECIDO CIRIACO DA SILVA

**OS LADOS DA MESMA MOEDA: COMPOSITOR-REGENTE *VERSUS* REGENTE-
*PERFORMER***

**O CASO DE ÍGOR STRAVINSKY E SEIJI OZAWA NO “BALÉ PÁSSARO DE
FOGO” ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

**NATAL-RN
2018**

WILLIAN APARECIDO CIRIACO DA SILVA

**OS LADOS DA MESMA MOEDA: COMPOSITOR-REGENTE *VERSUS* REGENTE-
*PERFORMER***

**O CASO DE ÍGOR STRAVINSKY E SEIJI OZAWA NO “BALÉ PÁSSARO DE
FOGO” ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Processos e Dimensões da Produção Artística.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Muniz Oliveira

**NATAL-RN
2018**

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

S586l Silva, Willian Aparecido Ciriaco da.

Os lados da mesma moeda: compositor-regente versus regente-performer. O caso de Igor Stravinsky e Seiji Ozawa no "Balé Pássaro de Fogo" através de uma análise técnico-interpretativa / Willian Aparecido Ciriaco da Silva. – Natal, 2018.

106 f.: il.; 30 cm.

Orientador: André Luiz Muniz Oliveira.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

1. Regência orquestral – Performnace – Dissertação. 2. Interpretação Musical – Dissertação. 3. Sonic Visualiser – Análise áudio orquestral – Dissertação. I. Stravinsky, Igor. II. Ozawa, Seiji. III. Oliveira, André Luiz Muniz. IV. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 781.68

Elaborada por: Elizabeth Sachi Kanzaki – CRB-15/Insc. 293

WILLIAN APARECIDO CIRIACO DA SILVA

**OS LADOS DA MESMA MOEDA: COMPOSITOR-REGENTE *VERSUS* REGENTE-
*PERFORMER***

**O CASO DE ÍGOR STRAVINSKY E SEIJI OZAWA NO “BALÉ PÁSSARO DE
FOGO” através de UMA ANÁLISE TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Processos e Dimensões da Produção Artística.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. ANDRE LUIZ MUNIZ OLIVEIRA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
(ORIENTADOR)

PROF. DR. FABIO SOREN PRESGRAVE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
(MEMBRO DA BANCA)

PROF. DR. ALFREDO JACINTO BARROS
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
(MEMBRO DA BANCA)

Dedico esse trabalho a Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual do Ceará, ponto de partida, onde pude contar com amizade, aprendizados e incentivos para esse passo em direção a pós-graduação, muito desse apoio oriundo da pessoa do professor e diretor artístico Dr. Alfredo Barros. Dedico também a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, dirigida por meu orientador professor Dr. André Muniz, pela carinhosa acolhida desde da seleção, sempre demonstrando respeito e cordialidade, assim como amizade, algumas já existente, e outras construídas durante o curso, esse novo lar jamais será esquecido. E por fim dedico a todos os estudantes de regência, amigos, colegas e a todos que possam de alguma forma serem beneficiados com o presente trabalho.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pelo dom da vida;

Ao Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, pela disponibilidade de infraestrutura, de material e de recursos humanos;

Ao meu orientador André Muniz, companheiro de caminhada ao longo do curso. Posso afirmar que minha formação, inclusive pessoal, não teria sido a mesma sem sua pessoa e por todos seus ensinamentos acadêmicos e de vida;

Ao professor Dr. Alfredo Barros pela disponibilidade e atenção nos ensinamentos de regência, assim como as oportunidades a frente da orquestra da universidade;

Ao Sub. Ten. Marcos Aurélio, meu primeiro professor de música, pelos ensinamentos musicais e de vida;

A minha família, em especial meu avô Benedito Ciriaco, a quem devo muito e sempre foi um pai para mim, minha mãe pelo esforço constante em fazer de tudo por seus filhos;

A Caio Ramires pela amizade e ajuda constante;

A Ana Paula, pela companhia, ajuda, amizade e força de sempre, desde bem antes da entrada no curso.

E a todos amigos pelo apoio durante toda essa caminhada.

Para mim a Música não é um fim, senão um meio, um veículo de
que me valho para traduzir e transmitir minhas emoções, os meus
diferentes estados de alma.

(Heitor Villa-Lobos)

RESUMO

O presente estudo expõe uma discussão a respeito da ação de dois personagens que se propõem à mesma função e condição de direção musical (maestro), são eles: O Compositor-regente e Regente-*Performer*. Na primeira parte restringimos os levantamentos históricos aos compositores (também regentes) e regentes (*Performers*). Como objetos de estudo tivemos as *performances* gravadas em vídeos de Ígor Stravinsky (1882-1971) e Seiji Ozawa (1935), nas quais, respectivamente, temos a personificação de um caso de pseudo dicotomia do maestro: Compositor-regente e Regente-*Performer*. Ancoramo-nos em autores como Farberman (1997), Green (1987), Lago (2002), Rudolf (1969), Rocha (2004), Scherchen (1989), entre outros, para questões teóricas e técnicas da regência orquestral, além dos aspectos históricos referentes à ocupação do cargo de direção e condução de grupos orquestrais. As análises se deram em trechos de áudios/vídeos pré-selecionados por um sistema próprio de separação e escolha dos objetos e pontos de estudo, após as escolhas utilizamos andamento e dinâmica como parâmetros. Nesse processo, empregamos como ferramenta tecnológica para a obtenção de dados o software livre *Sonic Visualiser*, que se mostrou bastante útil ao trabalhar com áudio orquestral, o que difere de sua proposta original em análises de instrumentos solo. Tais dados foram relacionados ao gestual dos personagens através da ferramenta *PatternCube*, do autor Harold Farberman. A parte final, a partir dos dados obtidos, revelou diferenças e similaridades entre as duas visões. Observamos que a não fidelidade às indicações de andamento e dinâmica ocorre nos dois casos, porém de formas diversas, o que pode se explicar também pelas diferenças gestuais. Entre as observações, foi notado que, no caso de Stravinsky, os gestos aparentemente inexatos não geraram grandes perdas à execução musical por conta da competência musical do grupo, e que Ozawa, com gestos mais definidos e ativos, detêm uma *performance* mais próxima ao texto musical.

Palavras-chave: Interpretação Musical. Regência Orquestral. Análise de Vídeos. *Sonic Visualiser*.

ABSTRACT

The present work brings a discussion about the acting of two personages whose propositions aim to the same function and condition of musical direction (maestro), these are: the Composer-conductor and the Conductor-performer. At the first part we restricted the historical research on the composer (which also are conductors) and conductor (performers). As object of study we took video recordings of performances by Igor Stravinsky (1882-1971) and by Seiji Ozawa (1935), where, respectively, we have found a case of a pseudo maestro's dichotomy: Composer-conductor and Conductor-performer. We have got support on authors such as Farberman (1997), Green (1987), Lago (2002), Rudolf (1969), Rocha (2004), Scherchen (1989), among others, regarding theoretical and technical questions of orchestral conducting. The analysis and observation of the video recordings were made on specific excerpts, which were pre-selected through a proprietary system of selection and choices of objects and topics for study. After selection of the proper material, we defined tempo and dynamics as the basic parameters. Over the process, we employed the *Sonic Visualiser* free software, as a technological mean for data gathering. The program resulted very useful for acquiring data from the orchestral audio, compared to the fact that its original purpose is to gather data from audio recording of solo performances. All the data acquired during the process were then confronted to the gestures of the two personages through the *PatternCube* tool, by Harold Farberman. The final section of our work, based on the data we obtained, revealed differences and similarities among the two renditions of the same work performed by them. We observed that in both cases there was no real fidelity regarding tempo indications nor dynamics. This can also be observed through their different gestures to deal with the same material. Among all our observations, we noticed that, in Stravinsky's case, the apparently inexact gestures didn't generate considerable losses to the orchestra's rendition of the score's excerpt. Seiji Ozawa, on the other hand, seems to detain a better-defined gesture, bringing about a more precise interpretation of the musical text.

Keywords: Musical Interpretation. Orchestral conducting. Video analysis. *Sonic Visualiser*.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SIGLAS

BPM – Batidas por Minuto

dB – Decibéis

txt - Arquivo de texto

LISTA DE FIGURAS

Figura 1:	Demonstração da curvatura do braço representando dinâmicas do piano ao forte	18
Figura 2:	Exemplo da organização da tabela de comparação entre os vídeos	33
Figura 3:	Exemplo dos dados de quantidade de cenas e tempo em cada <i>performance</i>	34
Figura 4:	Interface do software <i>Sonic Visualiser</i>	38
Figura 5:	Exemplo de análise automática de andamento	40
Figura 6:	Exemplo das inserções de marcas de tempo (ponto 2, Ozawa)	42
Figura 7:	Exemplo da linha de andamento (ponto 2, Ozawa)	42
Figura 8:	Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência ...	45
Figura 9:	Exemplo da curva de potência no <i>Sonic Visualiser</i> . (Stravinsky, ponto 1)	46
Figura 10:	Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência...	47
Figura 11:	Recorte do ponto 2	48
Figura 12:	Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência ...	49
Figura 13:	Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência ...	50
Figura 14:	Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência ...	51
Figura 15:	Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência ...	52
Figura 16:	Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência ...	53
Figura 17:	Exemplos de compassos binário e ternário representados no <i>PatternCube</i>	56
Figura 18:	Exemplos de compassos ternário em um pulso	56
Figura 19:	Representação dos níveis verticais	57
Figura 20:	Representação das zonas de posição dos braços	58
Figura 21:	Representação do uso da zona de braço FX em Piano, uso do pulso	59
Figura 22:	Recorte do trecho que contém o ponto 1 (compassos 1 a 8) ...	62
Figura 23:	Resultado das duas análises no excerto do ponto um (compassos 1 e 2)	63
Figura 24:	Análise gestual no ponto um (compasso 1) através do <i>PatternCube</i>	63
Figura 25:	Análise do gestual no ponto um (compasso 2) através do <i>PatternCube</i>	64
Figura 26:	Resultado das duas análises no excerto do ponto um (compassos 1 e 2)	65
Figura 27:	Análise do gestual no ponto um (compasso 1) através do <i>PatternCube</i>	65
Figura 28:	Análise do gestual no ponto um (compasso 2) através do <i>PatternCube</i>	66
Figura 29:	Recorte do trecho que contém o ponto 2 (compassos 27 a 34)	67
Figura 30:	Resultado das duas análises no excerto do ponto dois (compassos 27 e 28)	68
Figura 31:	Análise do gestual no ponto dois (compasso 27) através do <i>PatternCube</i>	68

Figura 32:	Análise do gestual no ponto dois (compasso 28) através do <i>PatternCube</i>	69
Figura 33:	Resultado das duas análises no excerto do ponto 2 (compassos 27 e 28)	70
Figura 34:	Análise do gestual no ponto dois (compasso 27) através do <i>PatternCube</i>	70
Figura 35:	Análise do gestual no ponto dois (compasso 28) através do <i>PatternCube</i>	71
Figura 36:	Recorte do trecho que contém o ponto cinco (compassos 143 a 150)	72
Figura 37:	Resultado das duas análises no excerto do ponto cinco (compassos 143 e 144)	72
Figura 38:	Análise do gestual no ponto cinco (compasso 143) através do <i>PatternCube</i>	73
Figura 39:	Análise do gestual no ponto cinco (compasso 144) através do <i>PatternCube</i>	73
Figura 40:	Análise do gestual no ponto cinco (compasso 144) através do <i>PatternCube</i>	74
Figura 41:	Análise do gestual no ponto cinco (compasso 143) através do <i>PatternCube</i>	75
Figura 42:	Análise do gestual no ponto cinco (compasso 144) através do <i>PatternCube</i>	75
Figura 43:	Recorte do trecho que contém o ponto sete (compassos 179 a 188)	76
Figura 44:	Resultado das duas análises no excerto do ponto sete (compassos 187 e 188)	77
Figura 45:	Análise do gestual no ponto sete (compasso 187) através do <i>PatternCube</i>	78
Figura 46:	Análise do gestual no ponto sete (compasso 188) através do <i>PatternCube</i>	78
Figura 47:	Resultado das duas análises no excerto do ponto sete (compassos 187 e 188)	79
Figura 48:	Análise do gestual no ponto sete (compasso 187) através do <i>PatternCube</i>	80
Figura 49:	Análise do gestual no ponto sete (compasso 188) através do <i>PatternCube</i>	80

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

TABELAS

Tabela 1	- Resultado das somas de materiais passíveis de análise.....	34
Tabela 2	- Vídeos passíveis de análise em ângulo frontal.....	35
Tabela 3	- Comparação de cenas paralelas entre Stravinsky (1960) e Claudio Abbado (2008).....	36
Tabela 4	- Comparação de cenas paralelas entre Stravinsky (1960) e Seiji Ozawa (1993).....	37
Tabela 5	- Resultado dos pontos a serem analisados em ângulo frontal.....	37
Tabela 6	- Exemplo do cálculo.....	40
Tabela 7	- Termos utilizados na segunda coluna PatternCube.....	57
Tabela 8	- Símbolos da terceira coluna.....	58
Tabela 9	- Símbolos da quarta coluna.....	59
Tabela 10	- Símbolos da quinta coluna.....	60
Tabela 11	- Indicações de uso.....	60
Tabela 12	- Quadro de golpes e seus símbolos.....	61

GRÁFICOS

Gráfico 1	- Representação dos andamentos médios.....	41
Gráfico 2	- Exemplo do resultado da análise no gráfico.....	43
Gráfico 3	- Valores do andamento médio em cada ponto.....	43
Gráfico 4	- Curva de dinâmica do ponto 1 (compasso de 1 a 8), Stravinsky..	47
Gráfico 5	- Curva de dinâmica do ponto 1 (compasso de 1 a 8), Ozawa.....	48
Gráfico 6	- Curva de dinâmica do ponto 2 (compasso de 27 a 34), Stravinsky.....	48
Gráfico 7	- Curva de dinâmica do ponto 2 (compasso de 27 a 34), Ozawa....	49
Gráfico 8	- Curva de dinâmica do ponto 3 (compasso de 67 a 74), Stravinsky.....	49
Gráfico 9	- Curva de dinâmica do ponto 3 (compasso de 67 a 74), Ozawa.....	50
Gráfico 10	- Curva de dinâmica do ponto 4 (compasso de 121 a 128), Stravinsky.....	50
Gráfico 11	- Curva de dinâmica do ponto 4 (compasso de 121 a 128), Ozawa	51
Gráfico 12	- Curva de dinâmica do ponto 5 (compasso de 143 a 150), Stravinsky.....	51
Gráfico 13	- Curva de dinâmica do ponto 5 (compasso de 143 a 150), Ozawa	52
Gráfico 14	- Curva de dinâmica do ponto 6 (compasso de 165 a 172), Stravinsky	52
Gráfico 15	- Curva de dinâmica do ponto 6 (compasso de 165 a 172), Ozawa	53
Gráfico 16	- Curva de dinâmica do ponto 7 (compasso de 179 a 188), Stravinsky.....	53
Gráfico 17	- Curva de dinâmica do ponto 7 (compasso de 179 a 188), Ozawa	54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 FUNDAMENTAÇÃO	15
1.1 PONTUAÇÕES HISTÓRICAS	15
1.2 A TÉCNICA DE REGÊNCIA ORQUESTRAL	16
1.2.1 Andamento.....	17
1.2.2 Dinâmica	18
1.3 A INTERPRETAÇÃO	19
1.4 ANÁLISE EM ÁUDIO/VÍDEO	20
2 COMPOSITOR-REGENTE E REGENTE-PERFORMER.....	22
2.1 COMPOSITOR-REGENTE	25
2.2 REGENTE-PERFORMER.....	29
2.3 BI FUNCIONALIDADE	30
3 MATERIAIS E PROCEDIMENTOS	31
3.1 ESCOLHA E SELEÇÃO DOS VÍDEOS.....	31
3.1.1 Quantidade de cenas	31
3.1.2 Ângulo de filmagem	31
3.1.3 Qualidade sonora	32
3.1.4 Segundo Personagem.....	32
3.2 SELEÇÃO E EDIÇÃO DOS VÍDEOS	32
3.2.1 Número de cenas paralelas	35
4 ANÁLISE DAS PERFORMANCES	38
4.1 ANDAMENTO	39
4.2 ANDAMENTO MÉDIO.....	40
4.2.1 Flutuação de Andamento.....	41
4.3 INTENSIDADE	45
4.3.1 Análise dos pontos	47
4.3.1.1 Ponto 1 (compassos 1 a 8).....	47
4.3.1.2 Ponto 2 (compassos 27 a 34).....	48
4.3.1.3 Ponto 3 (compassos 67 a 74).....	49
4.3.1.4 Ponto 4 (compassos 121 a 128).....	50
4.3.1.5 Ponto 5 (compassos 143 a 150).....	51
4.3.1.6 Ponto 6 (compassos 165 a 172).....	52
4.3.1.7 Ponto 7 (compassos 179 a 188).....	53
5 GESTUAL	55
5.1 MODELO DE ANÁLISE GESTUAL "PATTERN CUBE"	55

5.1.1 Primeira Coluna	56
5.1.2 Segunda Coluna	56
5.1.3 Terceira Coluna	57
5.1.4 Quarta Coluna.....	59
5.1.5 Quinta Coluna, e Caixa de Informações	59

6 ANÁLISE GESTUAL	62
6.1 PONTO 1 (COMPASSOS 1 A 8).....	62
6.2 PONTO 2 (COMPASSOS 27 A 34).....	67
6.3 PONTO 5 (COMPASSOS 143 A 150).....	71
6.4 PONTO 7 (COMPASSOS 179 A 188).....	76

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	82
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS.....	86
-------------------------	-----------

APÊNDICES

ANEXOS

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa pauta-se em uma análise dos discursos gestuais¹ de dois personagens²: um Compositor-Regente, tendo em vista que o compositor é também regente da sua própria peça; e um Regente-*Performer*³, um maestro (não compositor) regendo a mesma peça. Alguns autores como Viegas (2009) utilizam o termo “Regente-Intérprete”, porém julgamos não se aplicar ao nosso personagem, pois o compositor, ao dirigir uma obra, de sua autoria ou não, também realiza uma interpretação da mesma. O emprego deste termo ao segundo personagem se deu através do pensamento de Lima (2013) sobre interpretação musical. O autor descreve o processo de recriação (apresentação) de uma música em três partes, afirmando que

A execução seria o ato de por em prática a posição reflexiva tomada na interpretação e a performance o desempenho desta execução. No entanto, a execução sem o envolvimento recíproco a performance (desempenho), não constituiria uma prática artística, passaria a um mero exercício motor (LIMA; OLIVEIRA, 2013, p. 2).

Desta forma, os dois personagens executam e interpretam, mas o Regente-*Performer* possui em sua definição a busca pela *performance*.

A obra utilizada foi a do compositor Ígor Stravinsky (1882-1971), a “Suíte Pássaro de Fogo” (1910), mais especificamente trechos da “Dança Infernal”, que faz parte do terceiro movimento. No sentido técnico da regência, é feita uma observação dos discursos gestuais dos personagens em busca de um paralelo, e por fim observar a forma como estes gestos podem afetar o resultado sonoro da obra.

A motivação para o desenvolvimento deste tema surge de uma inquietação, norteada por uma já conhecida discussão a respeito da relação

¹ Termo empregado por Neto (2003, p. 66) ao tratar dos aspectos da regência.

² Pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias. Dicionário Houaiss (2001).

³ “Num sentido mais específico, o performer é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro” (PAVIS, 1999, p. 284).

intérprete/compositor e, que no caso específico da direção de grupos, temos de um lado não a voz do compositor, mas sim sua direção, sua interpretação. Buscamos fazer uma análise de um caso específico, a fim de exemplificar possíveis distinções entre as visões do compositor e um outro intérprete, e o que estas podem expor na execução performática regencial de uma peça, ou seja, o que pode soar disto como resposta musical da orquestra. Buscamos dar devida importância a esse sistema de linguagem não verbal, sujeito às variações no seu processo de transmissão e percepção.

Ao analisar os discursos gestuais dos dois personagens, Compositor-Regente e Regente-*Performer*, buscamos discutir suas relevâncias e trazer à tona questões sobre o que os difere na questão técnica e interpretativa. Além das contribuições que cada um pode trazer à música no sentido expressivo. A fim de uma compreensão maior e expansão da discussão acerca desse tema, buscamos elaborar um breve levantamento histórico sobre o surgimento e atuação dos dois personagens; analisar a obra no sentido de compreender determinadas nuances e particularidades, a fim de contribuir na compreensão da natureza dos gestos que compõe a regência de cada um; e, por fim, distinguir e categorizar cada discurso gestual para então compreender as diferenças interpretativas e gestuais que cada um expõe em sua regência.

Através de uma análise observacional, buscamos compreender a relação e/ou diferenças interpretativas entre ambos, e assim identificar e argumentar a partir dos dados, as diferenças e similaridades entre Compositor-Regente e Regente-*Performer*. Buscamos compreender se tais diferenças interpretativas podem intervir na sonoridade da orquestra, se compositor é uma vantagem para a *performance* na regência orquestral.

A partir do discurso aqui levantado, nossos problemas da pesquisa são: as diferenças históricas e técnicas entre Compositor-Regente e Regente-*Performer*, se as diferenças interpretativas influenciam na sonoridade da orquestra e se ser compositor é uma vantagem na interpretação de música orquestral.

1 FUNDAMENTAÇÃO

1.1 PONTUAÇÕES HISTÓRICAS

Para o embasamento histórico nos ancoramos nos trabalhos de Bernstein (1954), Osborn (1992), Lago (2002), Neto (2003), Rocha (2004), Fonseca (2008) e Viegas (2009). Acreditamos que tais autores trazem as contribuições necessárias ao recorte temporal disposto neste trabalho.

Nos aspectos históricos de características técnicas em cada personagem constam nomes “âncoras” como Félix Mendelssohn (1809-1847), Hector Berlioz (1803-1869) e Richard Wagner (1813-1883), que foram além da prática comum da época de compositores como regentes, destacando-se por estabelecer e utilizar princípios de condução e obtendo destaque nas suas direções. Vários outros compositores se lançaram regentes como Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), Gustav Mahler (1860-1911), entre outros.

Entre os Regentes-Intérpretes destacamos nomes como Hans von Bülow (1830-1894), Herbert von Karajan (1908-1989), Eleazar de Carvalho (1912-1996), dentre outros, além do maestro Seiji Ozawa, um dos objetos de pesquisa deste trabalho.

Além dos representantes de cada personagem na proposta original da pesquisa, surge uma nova categoria que são os maestros que tinham uma espécie de Bi funcionalidade. São regentes que, além de serem considerados grandes compositores, também possuíam uma grande notoriedade como intérpretes a frente de orquestras, podemos citar Leonard Bernstein (1918-1990) e Pierre Boulez (1925-2016).

Tais personagens serão abordados com maior profundidade no capítulo específico. No tópico seguinte, pretendemos discutir questões teóricas voltadas à técnica da regência orquestral, como base para os parâmetros de análise da última etapa. Nesta, nomes como Farberman (1997), Green (1987) e Scherchen (1989) darão suporte teórico ao uso das técnicas de regência orquestral e análise do gestual de cada personagem em suas interpretações através dos vídeos (e áudios), nos quais os autores Cannam e Landone (2010) e Sousa (2015) forneceram o suporte necessário para a realização desse processo.

1.2 A TÉCNICA DE REGÊNCIA ORQUESTRAL

Diversos estudos acerca da linguagem musical como objeto de pesquisa já foram pauta em outros trabalhos, sendo eles de cunho musical ou semiótico. Contudo, nesta pesquisa, a análise do discurso gestual é feita sob duas óticas distintas: 1. Compositor regendo sua própria peça musical, 2. Regente interpretando a peça musical deste compositor. Busca-se compreender as diferenças e/ou similaridades que surgem em cada sistema de códigos, como se estabelece a *performance* comunicativa de cada personagem e o sentido na produção sonora da orquestra. Neste passo, pretendemos nos concentrar na regência de ambos os maestros, buscando compreender o discurso gestual que ampara a “realidade” interpretativa de cada maestro. Dada a “escassez” de estudos produzidos acerca do objeto desta pesquisa, sobretudo em português, apresentamos aqui alguns conceitos e ideias de autores que são importantes na condução desta pesquisa.

Para referência técnica de regência, valemo-nos da proposta conceitual de autores como Farberman (1997), Green (1987), Rudolf (1969) e Scherchen (1989) relativo às questões de técnica da regência orquestral; Lago (2002) e Rocha (2004), acerca das questões históricas. Em tais autores, temos a base para compreender a questão teórica da regência no processo de análise.

Stravinsky⁴ explica que as formas de observar a questão da interpretação são bastante subjetivas, pode caminhar pelas “limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é de transmitir música ao ouvinte” (STRAVINSKY, 1996, p. 112). Desta forma, deixamos claro que direcionamos esta análise para observar a regência do maestro, ou seja, daquele que transmite música através dos gestos. Por fim, teremos uma ideia da personalidade interpretativa de cada maestro, através da observação da *performance* (regência).

Junto às referências já mencionadas, iremos explorar as particularidades dos dois parâmetros de análise escolhidos para a proposta aqui apresentada, Andamento e Dinâmica.

⁴ Stravinsky (*apud* LIMA; OLIVEIRA, 2013, p. 2).

1.2.1 Andamento

Em nossa análise de andamento, focaremos em questões técnicas relacionadas à impressão e manutenção do andamento através do gesto.

O primeiro ponto a ser observado, em se tratando de andamento, é o gesto preparatório. Esse gesto deve ser realizado com segurança pelo regente, tendo em vista ser este é o responsável pela indicação de suas “intenções em relação a andamento, dinâmica e estilo” (GREEN, 1981, p. 16)⁵. Geralmente, este gesto é realizando no tempo anterior ao início do trecho que seguirá, logo, deve ser realizado de acordo com o andamento do trecho.

Green apresenta ainda as ideias de dois movimentos de referência no gesto de cada tempo que são classificados com “Ictus” e “Takt”. Segundo o autor, o primeiro é um golpe no qual é indicado o exato ponto do tempo, e outro que seria um golpe de rebote ao “Ictus”, ou golpe de realimentação do gesto, “Ictus”. A ideia é comparada ao movimento de uma bola quicando, há um movimento reto até o toque na superfície (Ictus), e um movimento natural, menos exato e mais leve (Takt) que “realimenta” um novo movimento reto. Rocha (2004) corrobora com a importância do gesto preparatório e trata de forma similar a separação do gesto em duas partes, trazendo as ideias de tensão e distensão.

Essa entrada se dará sempre por meio de uma tensão, manifesta numa explosão inicial que nada mais é do que impulso para que se efetue a própria trajetória e a configuração. Efetuado o movimento – e por isso mesmo esgotado em sua força de expansão –, gesto, agora em distensão, inicia seu retorno ao ponto de origem, o *Ponto Central*, em busca de realimentação (ROCHA, 2004, p. 52-53).

Outro ponto em relação ao andamento é a amplitude do gesto, pensamos que quanto maior o gesto, maior será o espaço a percorrer para se chegar nos pontos de cada pulso, o que pode gerar atrasos no andamento. O mesmo vale ao contrário, a diminuição do gesto auxilia na fluidez do andamento, havendo, com isso, a possibilidade de aumento no andamento.

A exatidão na execução desses movimentos garante a correta definição e manutenção do andamento, já que “O controle do reflexo ou rebote após a primeira

⁵ “intentions regarding speed, dynamic, and style.” (Tradução nossa).

batida de cada medida é a base subjacente à clareza do tempo” (GREEN, 1981, p. 21)⁶. Essas noções serão úteis nas análises dos gestos dos personagens em relação aos resultados das análises técnicas.

1.2.2 Dinâmica

Green afirma que a velocidade do gesto preparatório deve ser equivalente ao andamento do trecho que segue, assim como a dimensão desse deve ser proporcional à dinâmica inicial do trecho. Além dessas, outras informações estão incluídas na projeção desse gesto preparatório, como a articulação do trecho (*legato*, *staccato*, *tenuto* etc.), porém, iremos nos ater ao parâmetro de dinâmica nas análises a serem realizadas. Entendemos que, além de outros fatores, a amplitude do gesto preparatório indica a ideia de dinâmica sugerida pelo maestro. Rocha (2004), ao tratar de dinâmicas por meio da envergadura dos braços, afirma que ao trabalhar crescendo e decrescendo orquestrais, por exemplo, “Estes são obtidos por meio da ampliação ou da redução gradativa da envergadura. Os braços precisam estar centrados e flexionados, pois, se estiverem abertos, não terão como expandir, se estiverem fechados, não terão como contrair” (Rocha, 2004, p. 62).

Para ilustrar a curvatura do braço utilizaremos o método de ensino *PatternCube*, do maestro Harold Farberman (1929). Podemos observar as curvas de braço indicadas pelo autor para as dinâmicas de pianíssimo a forte e fortíssimo.

Figura 1: Demonstração da curvatura do braço representando dinâmicas do piano ao forte



Fonte: Editada pelo autor

⁶ “The control of the reflex or rebound after the first beat of each measure is the foundation underlying clarity of time-beating”. (Tradução nossa).

1.3 A INTERPRETAÇÃO

Aqui desenvolveremos pontos sobre concepções interpretativas na regência, expondo e discutindo opiniões a respeito de objetividade e subjetividade no âmbito da interpretação por parte do maestro. Uma visão mais recente sobre o assunto afirma que “Interpretação corresponde à tarefa de trazer à luz não apenas o que está escrito, mas também o que está entre as indicações grafadas na partitura” Schenker (2000, p.5). Essa ideia corrobora uma certa predominância de pensamentos a respeito do intérprete, não deve limitar-se ao que se está definido pelo texto musical e pelo que já se sabe da obra.

Para Laboissère (2007), o intérprete assume um papel de recriador, sua “bagagem” cultural e artística pode definir se sua interpretação pode ser uma recriação.

O performer é um recriador na medida em que ele, como sujeito, não pode escapar das circunstâncias que o constitui, em seu tempo, sua formação, sua ideologia, sua psicologia, seu momento histórico, seu inconsciente, seu repertório cultural, enfim (LABOISSIÈRE, 2007, p.19).

Outros pensamentos trazem ideias menos neutras, uma delas é a interpretação com tendência à objetividade, sendo defendida vivamente por Stravinsky, ao restringir as ações do intérprete em função da supremacia da vontade do compositor delimitadas pelo texto musical. Quando questionado sobre a interpretação de sua música e sobre o fato da mesma ser interpretada com questões estilísticas, Stravinsky responde: “considero minhas gravações como suplementos indispensáveis à música impressa. Mas não é a essa espécie de “interpretação” que meus críticos se referem.” (STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p. 98).

O compositor possui um grande número de registros de *performances* a frente de orquestras por todo o mundo. Durante muito tempo criticado por suas *performances* no pódio, Stravinsky responde as tais críticas dizendo:

Bem, os críticos me opuseram resistência durante quarenta anos, apesar de minhas gravações, apesar de minhas qualificações especiais para saber o que quer o compositor, e minha experiência talvez mil vezes maior do que a de

qualquer outro para dirigir a minha música. (STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p. 100).

Não desmerecemos o valor e contribuição do compositor em seus registros a frente de grupos. O que nos importa nesse ponto é a questão sobre a interpretação e o valor que o *Regente-Performer* tem na interpretação de obras junto a grupos orquestrais. Esse valor, segundo Stravinsky, é nulo, já que em seu pensamento deve-se haver uma submissão por parte do intérprete em relação ao texto musical/compositor. Contrariando essa ideia, temos a opinião de Bezerra (2013), ao afirmar que “uma execução que intencione excluir por completo a mediação do executante não é factível. Fatores psico-acústicos e de mediação técnico instrumental, determinaram alguma modificação na hora da execução.” (LIMA; OLIVEIRA, 2013, p. 8).

1.4 ANÁLISE EM ÁUDIO/VÍDEO

Atualmente, podemos contar com uma grande variedade de *performances* e interpretações de obras musicais, com uma infinidade de vocábulos regenciais. E para um bom entendimento e consequente aprendizagem desse vocábulo, as ferramentas de análise são de fundamental importância. Uma forma cada vez mais utilizada se dá através da observação de *performances* em vídeos, o que demanda um processo que vá além da contemplação.

[...] a análise da linguagem visual nos meios de comunicação audiovisuais (cinema, TV e vídeos) deve levar em conta uma espécie de ‘infra-saber’, isto é, o conhecimento e compreensão das características discursivas da grande narrativa em que aquele registro visual se insere.” (COUTINHO, 2012, p. 343)

Com essas possibilidades de registro e reprodução da música em arquivos de áudio e vídeo, novas formas de análise foram incorporadas às várias metodologias da música. O registro de *performances* em tais mídias ganha notoriedade no âmbito da produção de referências interpretativas, principalmente para a música do século XX e XXI. Para Stravinsky, por exemplo:

As primeiras gravações são estabelecedoras de padrão, e muito rapidamente nos acostumamos a elas. Para o compositor-regente, porém, a vantagem de poder executar em primeira mão seus novos trabalhos, suas próprias gravações, vale mais do que os problemas que possam surgir.” (STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p. 101).

Toda e qualquer referência que possa auxiliar numa maior compreensão de uma obra é bem-vinda, contudo, deve haver uma preocupação com o grau de confiabilidade desta, assim como ocorre com partituras com edições críticas.

Galkin (1998) chama a atenção para a necessidade de uma edição crítica ao lembrar que Leonard Bernstein, ao reger a Sétima Sinfonia de Beethoven, observou que ela estava cheia de alterações feitas por regentes do passado e que foram incorporadas nas edições posteriores. Assim, Bernstein comentou que não sabia qual instrução seguir. Galkin (1998 *apud* SANTOS, SÍDNEY, 2017, p. 31).

Ao passo que observamos a importância do registro de *performances* como referências adendas ao texto musical, destacamos a valia de se desenvolver pesquisa voltadas à análises de tais *performances*.

2 COMPOSITOR-REGENTE E REGENTE-PERFORMER

Bernstein (1954) explica que não é simples compor, extrair o que está dentro de si. O compositor precisa seguir sua intuição, mapear o seu interior para então escolher a nota ideal que antecede ou que irá proceder a outra, criando uma precisão racional e sensível na frase musical. Com esse pensamento, temos uma curta ideia do desafio que o compositor enfrenta ao construir uma obra musical. Em boa parte dos principais períodos da música orquestral, as partituras dos músicos trazem as informações “necessárias” da melhor forma possível, para que as execuções sejam similares às intenções do compositor. Para auxiliar e conduzir esses intérpretes na construção dessa sonoridade e aproximação das pretensões do compositor temos o Maestro, um intermediador.

Diante da obra, seguindo uma linha de pensamento de primazia do texto musical, o intermediador possui a incumbência de criar em seu interior uma imagem que mais se assemelhe a do compositor, e assim transmiti-la aos músicos. Quando temos o compositor regendo, no caso o criador da obra a ser executada, tem-se então uma situação de direta transmissão de ideias, ou seja, sem uma intermediação, e isso traz um referencial de profundidade. Seguindo uma linha de raciocínio lógico, seria essa a melhor condição, tendo em vista que a quem se deve a inspiração musical está presente e dialogando diretamente. Isso difere das comuns situações em repertórios como Romântico, Clássico ou anteriores, nos quais o compositor já não está mais presente, restando somente referências de suas aspirações interpretativas da obra.

Referindo-se ao *Regente-Performer*, Bernstein enfatiza que “um diretor de orquestra deve ter uma percepção profunda de todos os significados mais sutis da música e um inesgotável poder de comunicação⁷”. O discurso de Bernstein acerca da comunicação é materializado na descrição do jornalista Wakin (2012, p. 1), o qual descreve: “a música jorra em resposta a essa dança misteriosa no pódio [...] emocionante e expressiva⁸”. O comprometimento de um regente em dirigir uma orquestra deve ser legitimado, sua linguagem (discurso gestual) ao auxiliar o grupo é sabida como *performance*. Seus movimentos preenchem o tempo e espaço com

⁷ (BERNSTEIN, 1954, p.127-128)

⁸ (WAKIN, 2012, p.1)

significados musicais, seu corpo está em diálogo com os músicos. Este diálogo acontece em um processo de decodificação da linguagem escrita (partitura) e codificação para a linguagem corporal (regência). Aqui, pensamos o maestro interpretando a inspiração do compositor, sendo uma figura única, um intermediador ativo na construção de uma *performance*.

Lembramos que trata-se de um recorte da história da regência, história que em termos gerais inicia-se junto às primeiras manifestações do fazer musical em conjunto. Com isso, não mencionamos os períodos em que o diretor, na maioria das vezes, fazia parte do grupo, seja como instrumentista, seja como compositor/executante, havia um líder, alguém que dava indicações de como e quando tocar. Podemos citar como exemplos Bach, Handel e, posteriormente, Haydn e Mozart, que “Eram diretores, mas acima de tudo, compositores. Suas funções, quando envolvidos com a orquestra, eram características do compositor-diretor, dirigindo a partir do violino ou do piano” (LAGO, 2002, p. 38-39).

Bach tinha também o hábito de dirigir a orquestra enquanto executava ao órgão. Outros contemporâneos citam a sua direção a partir do violino ou cravo. [...] o trabalho de Haendel na direção incluía o cuidado com ‘os diferentes grupos da orquestra que eram regidos com elasticidades, e com o ritmo incisivo do pequeno cravo, fator que dinamizava todo o conjunto’ (ROLAND *apud* LAGO, 2002, p.37).

Observamos primeiramente que embora constantes e notórias suas lideranças, esses diretores tinham como principal função a composição, e que ao executarem suas peças em seus respectivos instrumentos ao conduzirem, havia uma transmissão de ideias para além do texto musical, eram ideias interpretativas transmitidas por imitação, não exclusivamente por gestos ainda.

Consideramos como ponto de partida o momento em que, por meio de novas exigências técnicas na condução de novas obras, houve o uso e desenvolvimento de uma técnica de regência orquestral, e com isso, a exigência de alguém fora do corpo de instrumentistas.

O século XVIII foi marcado pela consolidação da orquestra sinfônica. Neste século, a consolidação da forma sonata, proporcionou à composição musical não só dimensões formais acrescidas, mas novas potencialidades expressivas. Houve uma inserção de novos instrumentos aos grupos, bem como a criação de

orquestras em novas cidades, como na cidade de Mannheim em que Johann Stamitz (1717-1757) e Christian Cannabich (1731-1798), que foram fundamentais no desenvolvimento de técnicas interpretativas, acrescentando a essas “as noções de rigor, técnica, dinâmica e equilíbrio das diversas seções da orquestra” (LAGO, 2002. p. 38). Joseph Haydn (1732-1809) foi contemporâneo e deu continuidade ao desenvolvimento orquestral iniciado em Mannheim.

No caso de Haydn, a música sinfônica e a orquestra ocuparam seu interesse durante toda a vida. Ele presenciou e concorreu para o declínio da orquestra barroca, o apogeu do conjunto sinfônico de Mannheim e participou decisivamente do desenvolvimento das novas formas sinfônicas e do estilo clássico (LAGO, 2002. p. 39).

Esse novo estilo de composição e organização orquestral teve efeitos decisivos na técnica de direção orquestral. A inserção e organização dos sopros passou a exigir aos regentes, por exemplo, uma precaução maior ao equilíbrio do grupo. Essas inserções, com o intuito de aumentar a variedade timbrística da orquestra barroca, se devem muito à forma composicional de Haydn.

Se de um lado devemos esquecer que, no Classicismo, o grupo de sopros era mínimo e que, muitas vezes, madeiras agudas, como flautas e oboé, eram tocados pelo mesmo músico (até o final do século XVII, raramente a flauta e o oboé eram usados na mesma peça), por outro, é fato que foi neste *fin de siècle* que a formação hoje conhecida por *orquestra clássica* se fixou, com orquestra de cordas, madeiras duplas, duas trompas, dois trompetes e tímpanos, ainda que o número de cordas não tivesse sido estabelecido em relação aos sopros duplos já fixados – é na última Vantagenia de Haydn, a *Sinfonia nº 104*, em ré maior (Londres), de 1795, que essa relação aparece de forma mais clara (ROCHA, 2004, p. 136).

Wolfgang Amadeus Mozart introduziu o clarinete nas suas composições, tornando mais complexas as composições para orquestra, o que viria a tornar a figura de um líder, até então o primeiro violino, muito necessária (VENTURA, 2014. p. 13).

2.1 COMPOSITOR-REGENTE

Na história da música, a condução existe desde que duas ou mais pessoas se dispuseram a tocar juntas, há alguém que indique as decisões interpretativas escolhidas para determinada obra. O que houve ao longo do tempo foi uma transferência dessa responsabilidade. No período barroco, a relação solista e acompanhamento se demonstra muito próxima, o acompanhamento segue fielmente os movimentos melodia através da técnica de baixo contínuo, e está além de outras, era responsável pelo condução da obra, regência através de instrumentos.

Sobre Mozart diretor de orquestra existem escassas informações de suas atividades. Sabe-se que em 1770, em fins de dezembro, dirigiu a estréia de sua primeira ópera séria, *Motridade Ré di Ponto*. Nesta ocasião regeu a orquestra e os cantores como maestro *al cembalo*, isto é, a partir do cravo que ele próprio executava.” (LAGO, 2002, p. 39).

Consideramos como ponto de partida o momento em que houve preocupação, elaboração e início do uso de uma técnica de regência orquestral e, com isso, a exigência de alguém fora do corpo de instrumentistas.

Isso ocorre com o nosso primeiro personagem⁹. Os primeiros a estarem à frente de um grupo com o papel de condução foram os compositores, que já o faziam entre os séculos XVIII e XIX.

Esta responsabilidade foi assumida inicialmente pelos próprios compositores, como o caso de Ludwig Van Beethoven, que, apesar da sua surdez e das crônicas da época dizerem ser um péssimo diretor, insistia em dirigir as suas próprias obras. Além disso, foi com ele a dirigir, que surgiram termos como duração, intensidade e silêncio durante o decorrer da interpretação musical. A expressividade musical começou a tomar forma (VENTURA, 2014, p. 13).

Com o aprimoramento dos grupos, e a apuração do repertório orquestral através de inovações composicionais, no qual podemos citar Beethoven como um

⁹ Pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias. Dicionário Houaiss (2001).

dos marcos, os grupos passaram demandar mais das competências do regente. Já como figura externa ao grupo, a este carece maiores habilidades interpretativas e de comunicação, iniciando um processo de criação de um “currículo” com inúmeras habilidades a serem exigidas de um diretor.

[...] as orquestras incharam consideravelmente, os instrumentos sofreram avanços técnicos consideráveis, os novos repertórios exigiam dos cantores uma nova vocalidade diversa daquela passado e a profissão do regente cada vez mais se cristalizava como diretor musical e líder do grupo de músicos, graças a figuras como Richard Wagner, Hans von Bülow, Gustav Mahler, Felix Weingartner, Arturo Toscanini, etc. (LUZ, 2016, p. 89).

No início desse processo de reposicionamento da figura do regente, surgem nomes como Félix Mendelssohn (1809-1847), Hector Berlioz (1803-1869) e Richard Wagner (1813-1883), além de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893) e Gustav Mahler (1860-1911), que foram além da prática comum da época de compositores como regentes, estes se destacaram estabelecendo e utilizando princípios de condução e obtendo destaque nas suas direções. Tais compositores, e também regentes, “entenderam dar um rumo mais científico à condução, considerando o ato de conduzir como uma ciência a ser estudada [...]” (VENTURA, 2014. p. 13). Esse foi um novo modo de atuação dos compositores, passaram a ir além da representação de suas inspirações em papel, buscavam conduzir a realização das mesmas. Esses três compositores em especial são notórios pela técnica e, principalmente, por seus legados.

Ao lado de Mendelssohn e Wagner, Berlioz forma a ‘trindade’ dos compositores-regentes que legaram os princípios da escola romântica de direção de orquestra do século passado e formularam as principais concepções, tal como se conhecerá no século XX. (LAGO, 2002. p. 59).

Esse movimento gerou bons e maus exemplos. Vários compositores, como os já mencionados, desenvolveram realmente uma técnica de regência, resultando em tratados e manuais de regência¹⁰. Isso propiciou contribuições ao desenvolvimento de arte da direção orquestral. Em outros casos, as experiências

¹⁰ Exemplos: “L’art du chef d’orchestre” (1865) por Berlioz e “A Arte de Dirigir” (1869) por Wagner.

não foram tão engrandecedoras para a regência, como, por exemplo, o caso de Beethoven ao reger suas obras. Embora a ele se deva a inserção de algumas terminologias e conceitos essenciais à interpretação, utilizados até os dias de hoje, o compositor não era tido como um bom regente.

Historiadores da orquestra e da regência admitem que Beethoven nunca trabalhou com um bom conjunto de músicos. Por sua vez, os registros de suas atividades como diretor apontam para um regente de gestos bruscos, intempestivos, confusos e às vezes descoordenados e extravagantes em função, por um lado, do déficit de audição, e por outro, dos exageros da interpretação ou mesmo da falta de técnica (LAGO, 2002 p. 46).

Outro exemplo foi Ígor Stravinsky (1882-1971), apesar de ter dirigido várias de suas obras de grande relevância para a música ocidental, o compositor não tinha na regência o mesmo desempenho e prestígio que tinha em suas composições. O maestro Herbert von Karajan (1908-1989) menciona em entrevista que, ao preparar-se para reger determinada obra, sempre que possível busca referências de execuções do próprio compositor, executando-a. Porém, com Stravinsky, o maestro não julga ser uma boa referência, pois “existe o problema de decidir até que ponto Stravinsky, na qualidade de regente, teria conseguido perceber bem a própria partitura” (OSBORNE, 1992, p. 174).

Stravinsky fez declarações bastante polêmicas a respeito de seu ponto de vista em relação à execução musical, de suas obras e de outros compositores. Perguntado sobre a fidelidade do andamento na execução de uma composição, Stravinsky firma que

Toda composição musical deve necessariamente possuir seu andamento (pulsação) único: a variedade de tempi (andamentos) vem dos executantes que muitas vezes não estão bastante familiarizados com as composições que executam, ou têm um interesse pessoal em interpretá-las de uma certa maneira. (STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p. 97).

Tal afirmação se torna quase impensável se partimos do pressuposto que cada ser humano possui ritmos internos distintos, além do que a exatidão em executar um andamento proposto na partitura acaba se tornando algo de proximidade, apenas máquinas reproduzem com precisão as marcas de batidas

por minuto. Outro ponto a ser destacado nessa afirmação é a limitação da concepção do intérprete quanto ao andamento. Neste ponto, inferimos a opção de Stravinsky pela objetividade na interpretação musical, principalmente no trato de suas obras ao afirmar: “Já disse muitas vezes que minha música dever ‘lida’ para ser ‘executada’, não para ser ‘interpretada’. E vou continuar a dizer isto porque nela não vejo nada que exija interpretação” (STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p. 98).

Essas considerações entram no âmbito da discussão sobre a interpretação da obra pelo compositor ou por um intérprete (autônomo), Stravinsky claramente expressa sua preferência por suas interpretações em suas composições. Porém, a complexidade de suas obras, assim como outros compositores do século XIX em diante, passaram a demandar mais técnicas de direção do maestro responsável.

Tais casos não são isolados e podem ser clarificados pelo fato de que a regência converteu-se em uma área e arte independente, que demanda uma série de conhecimentos e técnicas necessárias a uma boa *performance*. Já alguns autores vão além, chamando-a de “vocação”.

Se o criador traz uma mensagem, é o intérprete vocacionado que a conseguirá revelar, [...]. No entanto, se aceitarmos que a interpretação é vocacional e separada da criação, verificamos também que, para que ela se realize, precisa de um agente, o artista-intérprete, possuidor de uma personalidade própria, de um olhar pessoal sobre o mundo, sobre a vida e, claro, sobre a obra que está realizando (ROCHA, 2004, p. 74-75).

Não obstante Rocha (2004) faça e utilize, assim como nós, o entendimento de separação das funções e propriedades dos dois personagens, acreditamos que a *performance* regencial não se compare ou se assemelhe a algo espiritual ou vocacional. Em nossa concepção, trata-se de uma linguagem codificada para um determinado campo (gesto). Desse modo, o intérprete, utilizando-se de toda uma “bagagem” de conhecimentos específicos, realiza a obra (inspirações do compositor) ao mesmo tempo de sua *performance*, isso auxilia/influência nas demais *performances* e no grupo como um todo. Esse entendimento do maestro como um intérprete, firmado a partir do século XX, permite uma maior expansão da sua ação (através do gesto) sobre o resultado sonoro.

Compreendemos que o regente, no papel de intérprete – e não no papel de compositor que interpreta a sua obra – incorpora padrões estéticos que respaldam o seu modo de compreender as intenções compositivas. Esses padrões tem como consequência uma escolha de gestos que referendem suas intenções interpretativas (SOUZA, 2015, p 4).

Minha experiência profissional e na vida, de forma geral, mostrou-me que quase sempre o compositor encontra reais dificuldades para interpretar a própria obra e, mesmo quando o faz, um intérprete profissional o realiza melhor” (ROCHA, 2004, p. 57).

2.2 REGENTE-PERFORMER

Surge, então, nosso segundo personagem, também não participante do grupo e possuidor de conhecimentos composicionais, no entanto, com principal função a interpretação através da condução (*Regente-Performer*). Essa distinção ocorre devido a fatos históricos que mostram a existência de diferenças entre criar (compor) e revelar (interpretar/reger). Autores como Viegas (2009) já fazem e classificam essa disjunção, seja pela história ou por experiência. O já citado maestro Ricardo Rocha relata: “Minha experiência profissional e na vida, de forma geral, mostrou-me que quase sempre o compositor encontra reais dificuldades para interpretar a própria obra e, mesmo quando o faz, um intérprete profissional o realiza melhor” (ROCHA, 2004, p. 74-75).

Um dos primeiros exemplos desse personagem foi o maestro e pianista Hans von Bülow (1830-1894). Ganhou notoriedade na área da regência pelas interpretações de grandes compositores como Wagner, Liszt e Brahms. Outros nomes de destaque nessa época são Charles Lamoureux (1834-1899), Charles Hallé (1819-1895), Arthur Nikisch (1855-1922), entre outros. Uma característica que destacava esses e outros regentes, inclusive, os Compositores-Regentes, foi o foco na estreia de obras dos séculos XIX e XX, como as dos compositores Strauss, Bruckner, Verdi e Stravinsky.

Sem adentrar no mérito de questões, a exemplo das linhas interpretativas escolhidas e compartilhadas pelos dois personagens, o que buscamos deixar claro no contexto histórico foram as mudanças na função de direção de obras. A figura do compositor como diretor ainda é presente e acreditamos que irá continuar a

existir. Porém, verificando os questionamentos e tópicos levantados, observa-se que, no tocante histórico, a situação “ideal” de realização da obra com a direção do compositor não se mostra como garantia de uma eficaz execução da obra. Já na história recente, vários exemplos de uma excelência das duas funções (bi funcionalidade).

A história nos revela outras divisões em relação às técnicas de direção, além dos personagens, indivíduos com diferentes visões quanto ao modo de se executar algo. Em execução musical, um outro ponto pertinente que trata a interpretação sendo “o mero ato de execução, implicando a participação do julgamento e personalidade do interprete” (KENNEDY 1994, p. 350). Essa personificação infere que os significados presentes na obra passam pelo filtro pessoal de cada intérprete, o que apelidamos de personalidade. Esses e outros pontos podem ser levados em consideração em uma reflexão sobre a condução no futuro, e o que seria (se existirá) uma situação “ideal” de condução de grupos orquestrais, além de contribuir para a história da regência orquestral em si.

2.3 BI FUNCIONALIDADE

Como é mostrado pela linha histórica da regência orquestral no recorte aqui proposto, temos primeiramente os Regente-compositores e depois o surgimento da figura do Regente-*Performer*. Com essa inserção, não houve a extinção da figura do compositor na direção orquestral, porventura, em alguns casos aconteceu alguma redução na presença dessa figura. Porém, a execução de obras por compositores continuou sendo realizada e, em alguns casos, isso se transformou em notórios exemplos que aqui chamaremos de casos de “Bi funcionalidade”. Nesses casos temos compositores que possuem valores de competência tanto na composição quanto na interpretação e direção.

Nessa terceira separação de personagens, podemos citar os compositores e maestros Leonard Bernstein (1918-1990) e Pierre Boulez (1925-2016).

3 MATERIAIS E PROCEDIMENTOS

Para se chegar ao momento da análise observacional da representação gestual dos dois personagens, foi feito um processo de seleção de material, partindo do número de 11 vídeos disponíveis na plataforma de compartilhamento de vídeos *Youtube*, chegamos a dois vídeos, através dos procedimentos de seleção descrito neste capítulo.

3.1 ESCOLHA E SELEÇÃO DOS VÍDEOS

Ao realizar uma busca na plataforma de compartilhamento de vídeos no *Youtube* pelo título “Infernal Dance, Firebird”, um dos objetos de estudo, são exibidos aproximadamente 12.300 resultados entre concertos, gravações, apresentações do balé, áudio-partituras, adaptações entre outros. Foi buscado apenas resultados da execução da obra por orquestras, seja o movimento isolado ou no contexto mais amplo da obra, selecionando os que é possível observar os gestos, ou seja, a performance do regente. Essa seleção seguiu-se em duas partes, a busca por vídeos do compositor regendo sua peça, e vídeos de outros intérpretes. Assim, a primeira seleção seguiu os seguintes critérios.

3.1.1 Quantidade de cenas

Foram escolhidas gravações com o maior número de *takes* (tomadas), ou seja, o maior número de cenas passíveis de análise.

3.1.2 Ângulo de filmagem

Foram preferencialmente selecionadas gravações com maior número de cenas capturadas do ângulo frontal, ou seja, ângulo que se é possível observar frontalmente os gestos do maestro.

3.1.3 Qualidade sonora

Para a análise foi observada as gravações com maior nitidez sonora, a fim de não prejudicar o estudo comparativo entre as execuções da peça. Porém, as gravações encontradas do próprio compositor são de décadas em que podemos supor a disponibilidade limitada de recursos, o que proporciona uma qualidade aceitável, porém não desejável para a análise.

3.1.4 Segundo Personagem

No processo de seleção da segunda gravação (*Regente-Performer*), além dos pontos já mencionados, foram utilizados alguns outros critérios como, por exemplo, relevância histórica e atuação do regente no desenvolvimento da técnica de regência orquestral, além do mesmo ter como principal função a regência, excluindo demais Compositores-Regentes.

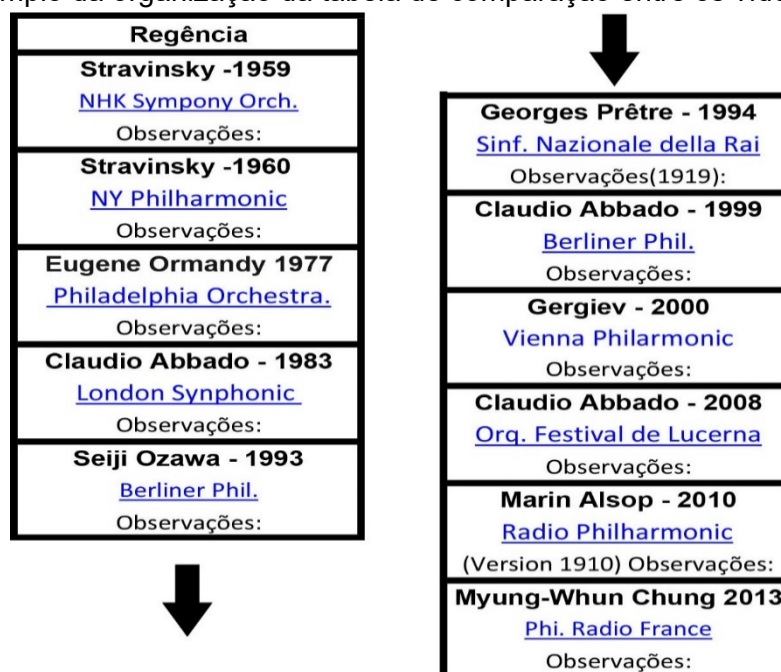
Observando tais pontos, junto à relevância, identificação correta do regente e orquestra, dados temporais e geográficos, chegamos a um razoável número de 11 vídeos com gravações que vão desde 1959 a 2013, sendo duas com o compositor, nos anos de 1959 e 1960, e as demais serem dos *Regentes-Performers*.

3.2 SELEÇÃO E EDIÇÃO DOS VÍDEOS

Após a seleção dos vídeos, foram feitas edições através do software *Movie Maker*¹¹ para se obter vídeos que fossem iniciados a partir do movimento intitulado “Dança infernal”, e assim todos vídeos passaram a ter sua contagem de tempo a partir desse movimento, mesmo que seguissem até o final da obra (*Berceuse* e *Final*). Nesse ponto foi elaborada a primeira tabela deste trabalho, organizando os vídeos em ordem temporal, conforme a Figura 2.

¹¹ Windows Movie Maker (WMM): software de edição de vídeos da Microsoft. Fez parte do pacote Windows Essentials, incluída no sistema operativo a partir do Windows XP.

Figura 2: Exemplo da organização da tabela de comparação entre os vídeos



Fonte: Elaborada pelo autor

Com o material geral de vídeos já selecionado e iniciado em um ponto comum, a “Dança Infernal”, o objetivo final seria selecionar os vídeos que houvessem mais cenas paralelas e em comum entre os dois personagens, para tanto o processo foi matemático, envolvendo somas de cenas e tempo.

Nesse processo de contagem e seleção de cenas (Ver Figura 3) que possibilitassem a análise, ou seja, excluindo cenas nas quais não é possível identificar com clareza os gestos, seja pelo ângulo ou distância da câmera, foi preenchida a tabela comparativa para auxiliar na ilustração e contagem dos dados. Nessa tabela, consta o número de cenas, a contagem dos segundos e observações referentes ao ângulo de visão.

Figura 3: Exemplo dos dados de quantidade de cenas e tempo em cada *performance*

Infernal Dance						
Regência	P					
Stravinsky -1959 NHK Sympony Orch. Observações:	1	2	3	4	5	6
	0:38 - 1:07	1:52 - 2:16	2:17 - 3:32	4:10 - 4:16	4:16 - 4:55	6
	lateral	costas	lateral	lateral	lateral	
Stravinsky -1960 NY Philharmonic Observações:	1	2	3	4	5	6
	0:10 - 0:21	0:36 - 0:40	0:40 - 0:49	0:50 - 0:54	1:21 - 1:31	1
		lateral		lateral		
Eugene Ormandy 1977 Philadelphia Orchestra. Observações:	1	2	3	4	5	6
	0:05 - 0:18	0:47 - 0:52	0:59 - 1:05	1:14 - 1:30	1:34 - 1:40	1
				lateral		
Claudio Abbado - 1983 London Synphonic Observações:	1	2	3	4	5	6
	0:0 - 0:05	0:50 - 1:25	1:27 - 1:34	1:39 - 1:48	2:09 - 2:24	3
	lateral		costas			
Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil. Observações:	1	2	3	4	5	6
	0:9 - 0:18	0:28 - 0:47	0:48 - 0:52	1:12 - 1:20	1:20 - 1:28	1
			lateral	lateral		

Fonte: Elaborada pelo autor

Das 11 *performances* analisadas, foi gerado um número de cenas que podem ser utilizadas na análise devido ao ângulo de gravação para cada *performance*. Após esse levantamento, os primeiros dados obtidos foram o destaque das gravações com maior quantidade de cena e quantidade de tempo passível de análise das *performances*. Assim, obtemos 2 resultados iniciais, excluindo as duas *performances* do compositor.

Tabela 1: Resultado das somas de materiais passíveis de análise

(quantidade de cenas)			Infernal Dance			(quantidade de tempo)	
1º	Georges Prêtre - 1994 Sinf. Nazionale della Rai	21 pontos	1º	Marin Alsop - 2010 Radio Philharmonic		02:37	
2º	Claudio Abbado - 2008 Orq. Festival de Lucerna	20 pontos	2º	Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.		02:32	
3º	Claudio Abbado - 1999 Berliner Phil.	18 pontos	3º	Claudio Abbado - 1983 London Synphonic		01:59	

Fonte: Elaborada pelo autor

A exclusão das duas *performances* de Stravinsky, nesse primeiro resultado, se deu pelo fato de ainda haver procedimentos a serem realizados para a escolha final, já que tal escolha, do Compositor-Regente, seria feita somente entre as duas *performances* encontradas. Já o segundo vídeo, *Regente-Performer*, sairia do restante da lista de 9 vídeos, sendo necessária a redução desse número.

Caso fosse incluída as *performances* de Stravinsky utilizando esses dois critérios iniciais, haveria um empate, pois pela tabela¹² disposta no Apêndice, o número de pontos passíveis de análise seria de dezoito para a *performance* de 1960 contra quatro da 1959, enquanto na contagem de tempo a *performance* de 1959 teve um total de 03min e 11s contra 02min e 33s do vídeo de 1960.

Para se ter um resultado final que possibilitasse a escolha foi acrescido aos dois critérios, um terceiro que selecionava somente cenas frontais da *performance* dos personagens, com isso o resultado foi alterado. Sobre as *performances* de Stravinsky, nos dois critérios, cenas e tempo, a escolha foi pela *performance* de 1960 que continha 7 cenas frontais, com um total de 1min e 21s, enquanto a *performance* de 1959 não continha nenhuma cena frontal no movimento da “Dança Infernal”, logo, sem nenhuma contagem de tempo.

Já para os demais vídeos os resultados foram esses:

Tabela 2: Vídeos passíveis de análise em ângulo frontal

1º	Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	13 pontos	1º	Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	01:53
2º	Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	11 pontos	2º	Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	01:43
3º	Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	10 pontos	3º	Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	01:33

Fonte: Elaborada pelo autor

3.2.1 Número de cenas paralelas

O último critério, e mais decisivo, foi a quantidade de cena/tempo paralelas, ou seja, no mesmo instante da música, entre a *performance* do primeiro personagem, no caso Stravinsky (1960), e o do segundo personagem. Pelo último resultado, teríamos Claudio Abbado (2008) e Seiji Ozawa (1993) como

¹² Tabela completa encontra-se no Apêndice.

representantes do personagem *Regente-Performer*. Embora Abbado tenha um número superior de cenas passíveis de análise em ângulo frontal em relação a Ozawa, somente 4 dessas cenas são paralelas com o vídeo de Stravinsky (1960), como mostrado na tabela comparativa (Tabela 3) abaixo.

Tabela 3: Comparação de cenas paralelas entre Stravinsky (1960) e Claudio Abbado (2008)

The Firebird

Infernal Dance

Por cenas de regência frontal													
Regência	Pontos/Tempo/Compasso												
Stravinsky -1960 <u>NY Philharmonic</u>	1	3	5	7	9	12	14						
Compassos:	0:10 - 0:21	0:40 - 0:49	1:21 - 1:31	2:12 - 2:23	2:35 - 2:52	3:03 - 3:12	3:18 - 3:32						
Marcas de ensaio (v. 1910)	133	136 - 138	(3)142 - (2)145	152 - (6)155	157 - (4)159	162 - (4)166	(3)160 - (3)167						
Observações:													
Claudio Abbado - 2008 <u>Orq. Festival de Lucerna</u>	1	2	3	4	6	7	9	10	2	13			
Compassos:	0:9 - 0:24	0:38 - 0:40	0:52 - 0:57	1:13 - 1:18	1:36 - 1:40	1:52 - 1:58	2:20 - 2:24	2:37 - 2:40	3:54 - 3:56	3:13 - 3:17			
Marcas de ensaio (v. 1910)	133	(5)135 - (6)135	138 - (4)138	(5)141 - (7)141	(3)146 - (6)146	149 - (8)149	153 - (1)154	157 - (4)157	160 - (2)160	164 - (3)164			
Observações:													

Regência	Total		
Compassos:			
Marcas de ensaio (v. 1910)			
	15	18	19
	3:28 - 3:32	3:57 - 4:03	4:10 - 4:13
Compassos:	185 - 188	221 - 228	239 - 243
Marcas de ensaio (v. 1910)	167 - (4)167	174 - (5)175	178 - (5)178
Observações:			

Fonte: Elaborada pelo autor

Portanto, seguindo todos pontos e critérios, a escolha feita foi pelo vídeo do maestro Seiji Ozawa conduzindo a Orquestra Filarmônica de Berlim, no concerto intitulado “Noite Russa”, em 1993¹³. Conforme mencionado, um dos critérios para a escolha dos vídeos foi o número de cenas nas quais é possível a observação dos gestos em ângulo frontal e número de cenas paralelas entre os vídeos, no caso foram 7 cenas paralelas passíveis de análise, como demonstra a Tabela 4, que contém as cenas (segundos e compassos) em que ocorre paralelismo entre os dois personagens.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=q2XbG6fcgwM>

Tabela 4: Comparação de cenas paralelas entre Stravinsky (1960) e Seiji Ozawa (1993)

Por tempo de regência frontal	Infernal Dance													
Regência	Pontos/Tempo/Compasso													Total
Stravinsky -1960	1	3	5	7	9	12	14							7 Cenas paralelas
NY Philharmonic	0:10 - 0:21	0:40 - 0:49	1:21 - 1:31	2:12 - 2:23	2:35 - 2:52	3:03 - 3:12	3:18 - 3:32							
Compassos:	1 - 10	27 - 34	64 - 74	115 - 128	143 - 156	165 - 172	179 - 188							
Marcas de ensaio (v. 1910)	133	136 - 138	(3)142 - (2)145	152 - (6)153	157 - (4)159	162 - (4)163	(3)160 - (3)167							
Observações:														
Seiji Ozawa - 1993	1	2	5	6	8	10	12	13	14					7 Cenas paralelas
Berliner Phil.	0:9 - 0:18	0:28 - 0:47	1:20 - 1:28	1:47 - 1:53	2:13 - 2:20	2:32 - 2:42	2:59 - 3:08	3:13 - 3:30	3:52 - 4:20					
Compassos:	1-8	17 - 34	67 - 74	91 - 98	121 - 128	143 - 150	165 - 172	177 - 192	221 - 258					
Marcas de ensaio (v. 1910)	133 - (8)133	(7)134 - (4)137	(2)143 - (2)145	149 - (8)149	(7)152 - (6)153	157 - (2)158	162 - (4)163	165 - (4)168	174 - (1)182					
Observações:														

Fonte: Elaborada pelo autor

Além da definição do segundo vídeo a ser analisado, o uso do critério de escolha por cenas frontais também definiu quais pontos seriam analisados da obra. A seleção foi feita de modo que pontos em que não houve paralelismo foram eliminados, e os que o continham, mas haviam diferenças em quantidade de compassos, foram reduzidos aos exatos compassos presentes em ambas gravações¹⁴. Por exemplo, como está representado na Tabela 4, para Stravinsky, o primeiro ponto trata-se dos compassos 1 a 10, enquanto que para Ozawa, de 1 a 8; logo, o ponto da análise seria somente entre os compassos 1 a 8, pois está presente para em ambas gravações em ângulo frontal, sendo eliminados da análise os compassos 9 e 10 (Ver Tabela 5).

Tabela 5: Resultado dos pontos a serem analisados em ângulo frontal

Pontos para a análise	The Firebird Infernal Dance						
Pontos	1	2	3	4	5	6	7
Compassos	1-8	27 - 34	67 - 74	121 - 128	143 - 150	165 - 172	179 - 188
Marcas de ensaio (v. 1910)	133 - (8)133	136 - (4)137	(2)143 - (2)145	(7)152 - (6)153	157 - (2)158	162 - (4)163	165 - (4)167

Fonte: Elaborada pelo autor

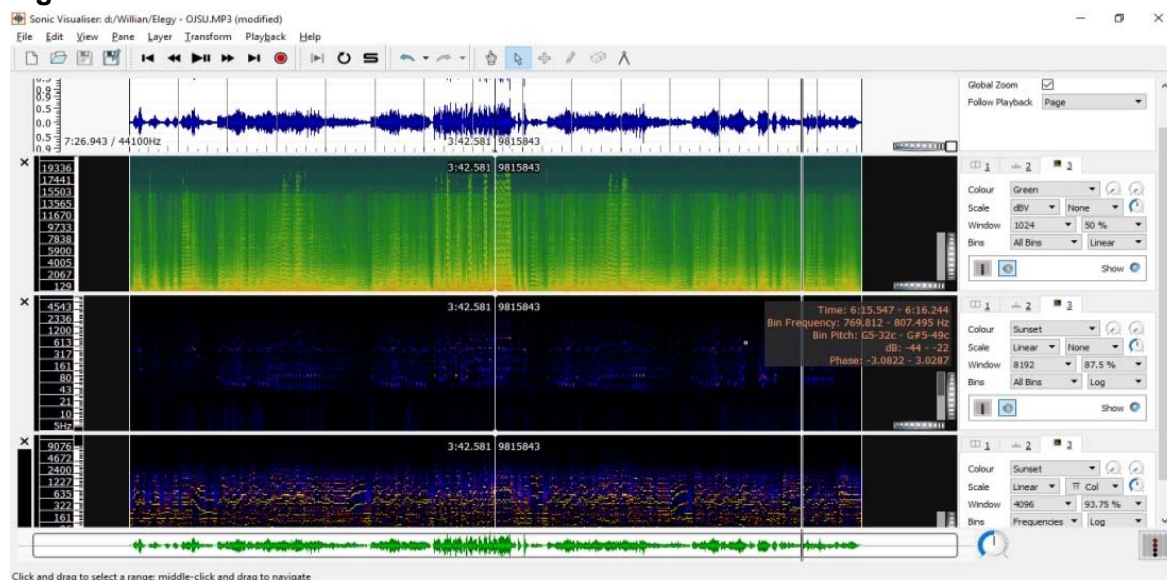
¹⁴ Elaboramos um vídeo comparativo com os pontos selecionados. Nesse vídeo podemos assistir em sequência as sete cenas de Stravinsky e Ozawa. Link: < <https://www.youtube.com/watch?v=SVa99Yrpl4s>>

4 ANÁLISE DAS PERFORMANCES

Stravinsky explica que as formas de observar a questão da interpretação são bastante subjetivas, pode caminhar pelas “limitações impostas ao músico, ou aquelas que este se impõe a si mesmo em sua função própria, que é de transmitir música ao ouvinte” (STRAVINSKY, 1996, p. 112). Desta forma, deixamos claro que direcionamos a análise final à observação da regência do maestro, ou seja, daquele que transmite música através dos gestos. Por fim, teremos uma ideia da personalidade interpretativa de cada maestro, através da observação dos discursos gestuais. Trata-se de uma pesquisa de análise observacional da linguagem não verbal do maestro frente a uma orquestra, intitulada “Regência Musical”.

Porém, algumas análises podem ser mais objetivas. Na análise sonora contamos com o auxílio do software *Sonic Visualiser* (versão 3.0.3)¹⁵ – Ver Figura 4. Será feita a comparação dos áudios extraídos dos vídeos com base nos parâmetros escolhidos.

Figura 4: Interface do software *Sonic Visualiser*



Fonte: Elaborada pelo autor

¹⁵ Software livre desenvolvido pelo “Centre for Digital Music da Queen Mary”, Universidade de Londres.

4.1 ANDAMENTO

Ao utilizarmos o *Sonic Visualiser* nessa proposta (orquestra) para as análises de andamento foram encontrados alguns problemas. Alguns trabalhos que já se utilizaram desse software como ferramenta de análise, como o de Hauck-Silva (2017), trabalham com gravações de instrumentos solos, voz (coro) e, principalmente, piano, pois

[...] o carácter percussivo dos instrumentos de teclas facilita a identificação de ataques, sendo essa uma das razões para a maioria das pesquisas sobre performance (ou gravações) ter utilizado peças para esses instrumentos” (CLARKE, 2004, p.78).

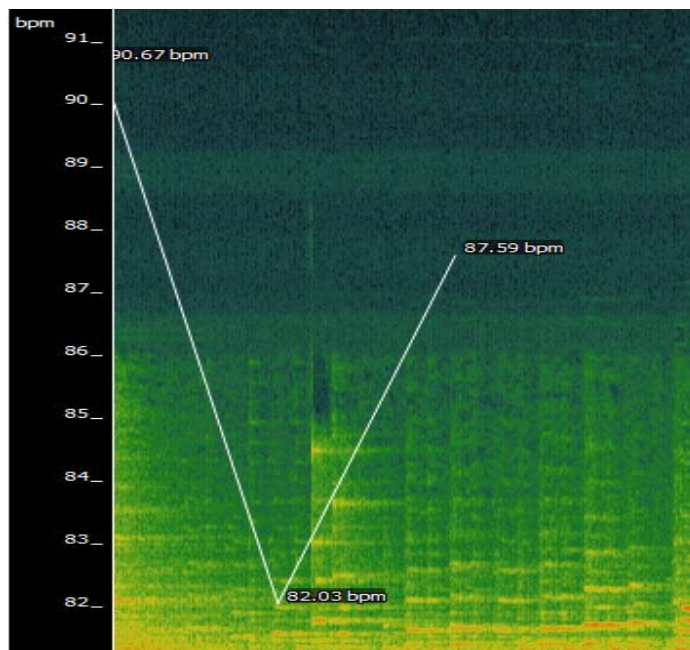
O software, muitas vezes, trabalha com uma análise espectral, com a ideia de três dimensões: “tempo (da esquerda para a direita), frequência (de cima para baixo) e intensidade (por meio de cores ou, em preto e branco, do sombreamento)”. (COOK, 2009 *apud*. HAUCK-SILVA, 2017. p. 191). Com isso, acreditamos que as ferramentas automáticas de análise do software não oferecem resultados satisfatórios para a presente proposta. Entendemos que a gama de frequências, harmônicos e superposição rítmica em peças orquestrais, gera uma grande imprecisão na obtenção de dados.

Os *plugins*¹⁶ indicados para a análise automática de andamento (Ver exemplo na Figura 5) encontrados por nós são o *Note Onset Detector*, *Onset Detection Function*¹⁷ e *Audio Onset Detector*. Essas extensões possibilitam a detecção de início dos sons, que geram dados a serem utilizados na medição do andamento. Porém, ao realizar a medição através dos *plugins*, os resultados foram imprecisos¹⁸ ou completamente distantes das indicações na partitura.

¹⁶ “[...] módulos de extensão, os chamados *plugins*, que ampliam as funções analíticas do programa” (HAUCK-SILVA, 2017. p. 192).

¹⁷ Elaborados por Queen Mary University of London (DUXBURY et al., 2003) e University of Alicante (PERTUSA; IÑESTA, 2009)

¹⁸ “Um dos plug-ins desenvolvidos por terceiros para o Sonic Visualiser, chamado Audio Onset Detector, é uma tentativa de mapear os ataques de uma determinada gravação, mas este plug-in ainda falha em detectar algumas notas e/ou descobre algumas francamente fora de lugar”. Disponível em: <http://www.charm.kcl.ac.uk/analysing/p9_6.html>. Acesso em: 1 mai. 2018.

Figura 5: Exemplo de análise automática de andamento

Fonte: Elaborada pelo autor

4.2 ANDAMENTO MÉDIO

Para uma análise mais próxima ao indicado na partitura foi realizada uma marcação manual, adicionando marcas a cada colcheia. Essa marcação ocorre com a escuta do áudio e a marcação (nesse caso as colcheias) através do acionamento da tecla (;).

Para facilitar a adição das marcas e assim tornar a análise posterior mais precisa, utilizamos a função *Playback Speed*, nela pudemos alterar a velocidade de execução do áudio no momento da marcação, sem perdas significativas de qualidade da gravação. Após a adição das marcas, retorna-se à velocidade original para conferência. Concluída as marcações, foi feito o seguinte cálculo (Ver Tabela 7) para a primeira definição do andamento, médio, de cada um dos 7 pontos de análise.

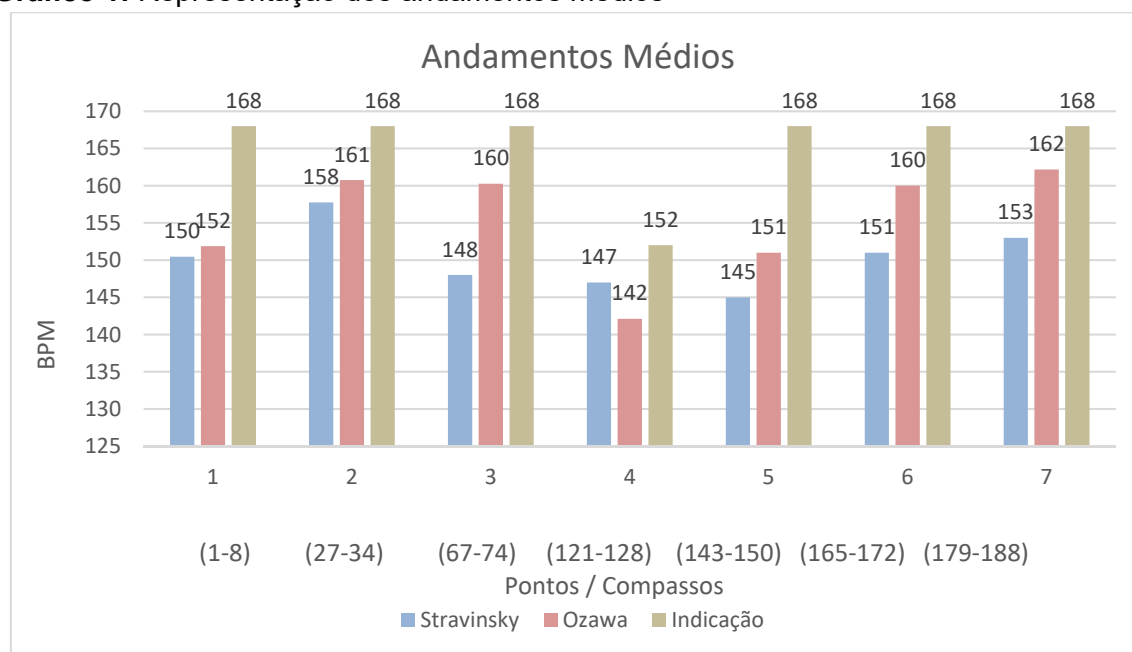
Tabela 6: Exemplo do cálculo

$X \text{ (colcheias)} \div Y \text{ Segundos} = Z$
$Z \text{ multiplicado por } 60 \text{ e dividido por } 2 = \text{Valor da semínima (BPM)}.$

Fonte: Elaborada pelo autor

Com esse cálculo foi possível alguns resultados preliminares sobre o andamento dos pontos, conforme verificamos no Gráfico 1:

Gráfico 1: Representação dos andamentos médios



Fonte: Elaborado pelo autor

A indicação encontrada na partitura sobre o andamento (BPM) é um valor constante de semínima igual 168, sendo alterado somente no ponto quatro (compassos 121 a 128), no qual a marcação é de semínima igual a 152.

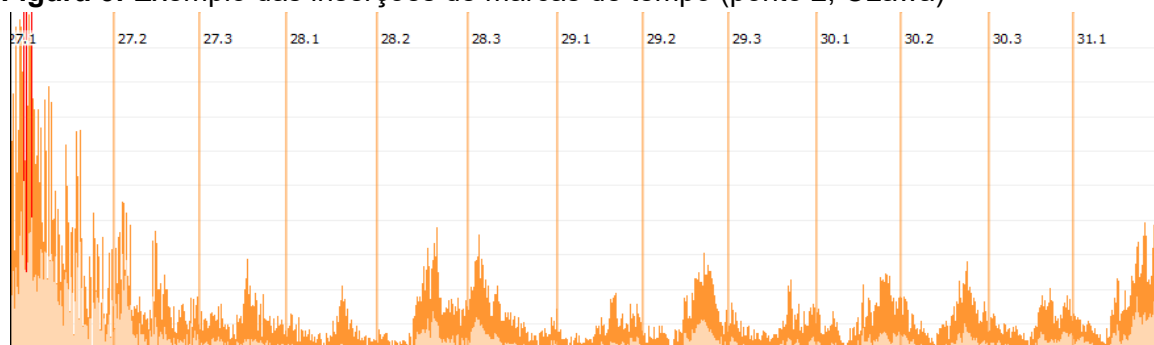
Embora seja uma medição média de andamento, nota-se na gravação de Stravinsky um andamento constantemente abaixo do indicado na partitura, e também abaixo da medição na gravação do maestro Seiji Ozawa. Porém, ainda será comparada a flutuação de andamento em cada ponto e entre os dois personagens para uma melhor definição.

4.2.1 Flutuação de Andamento

Para a análise de flutuação do andamento, detectando as variações dentro de cada ponto, utilizou-se também a inserção manual de marcas. Porém, neste caso, o gráfico gerado se deu a partir da análise dessas marcas pelo próprio

software. Primeiramente, foram feitas novamente a inserção¹⁹ das marcas em cada tempo (Semínima) – Ver Figura 6 –, após esse procedimento, cada tempo marcado recebeu o número de compasso e tempo (Compasso/Tempos) referentes ao instante que ocorre cada trecho na partitura, para melhor visualização.

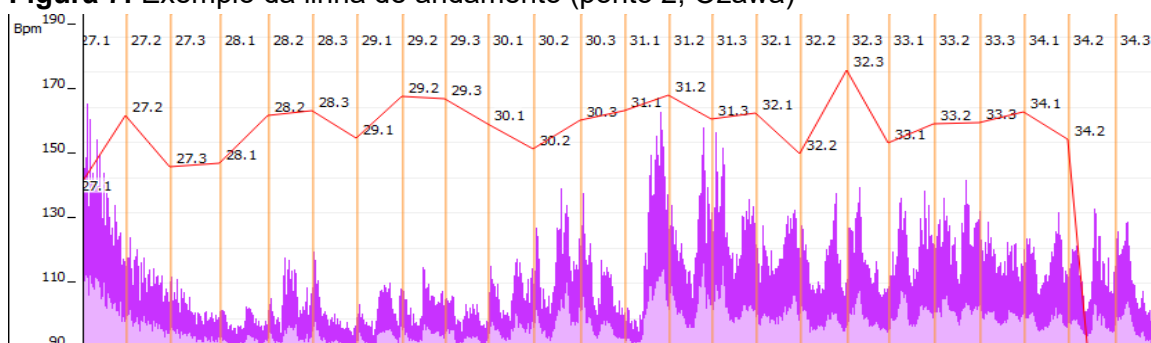
Figura 6: Exemplo das inserções de marcas de tempo (ponto 2, Ozawa)



Fonte: Elaborada pelo autor

Feitas as marcações e localização dos tempos no trecho, foi feita a análise do andamento e flutuações do trecho a partir do procedimento de copiar os dados inseridos na camada e colá-los em uma nova do tipo *Time values layer*. Essa inserção de uma nova camada gera automaticamente, no próprio software, uma linha que representa a variação de velocidade (andamento) entre os tempos marcados, ou seja, a variação entre cada semínima. Vejamos na Figura 7:

Figura 7: Exemplo da linha de andamento (ponto 2, Ozawa)



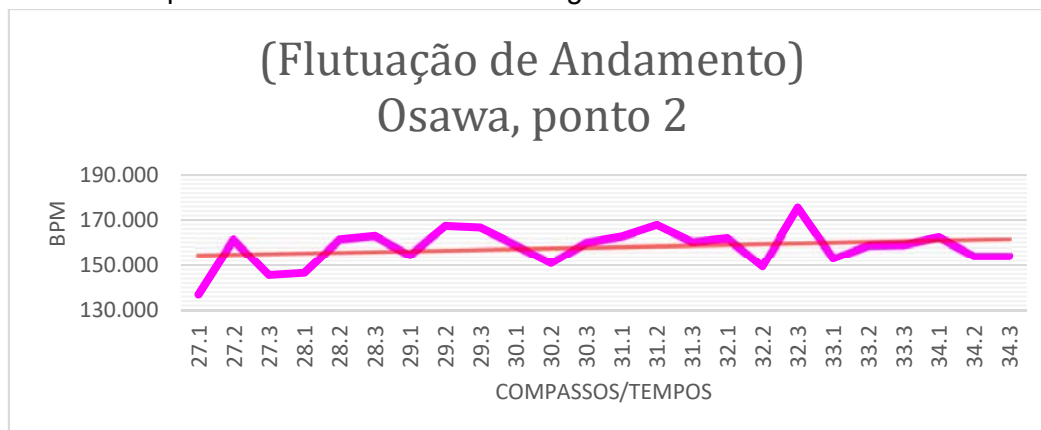
Fonte: Elaborada pelo autor

Através desse procedimento foi possível exportar os dados através de um arquivo de texto (txt), esses dados foram utilizados na criação de gráficos no

¹⁹ Função Taping (;).

software Excel, a fim de uma melhor e mais completa visualização dos dados²⁰.
Vejam os no Gráfico 2:

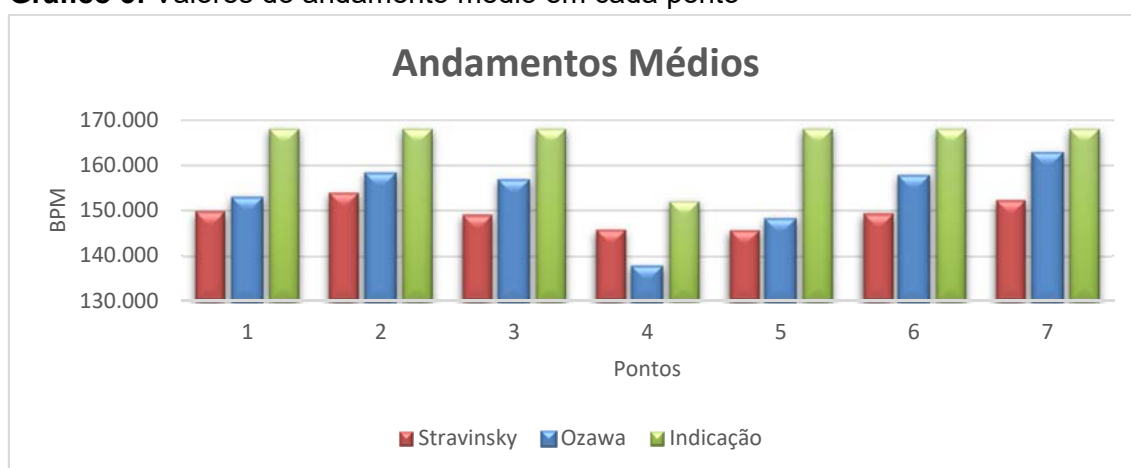
Gráfico 2: Exemplo do resultado da análise no gráfico



Fonte: Elaborada pelo autor

Com um total de 14 gráficos, foi possível ter a visualização da curva de variação dos andamentos em cada trecho, com cada personagem. Além da curva, no software *Excel*²¹ foi possível extrair a média de todos tempos e assim gerar uma nova e mais precisa tabela com o andamento médio em cada ponto. Vejam os Gráfico 3:

Gráfico 3: Valores do andamento médio em cada ponto



Fonte: Elaborada pelo autor

²⁰ Na conversão desses dados para os gráficos algumas ações tiveram que ser tomadas, como por exemplo reduzir o número de casas decimais, tanto do tempo (segundos) quanto dos valores em BPM. O *Sonic Visualiser* gera um número bastante amplo para cada ponto, o que torna a criação dos gráficos mais complexa se usados os dados em suas formas originais (exemplo: 0.438276644 / 161.499 / 27.2).

²¹ Editor de planilhas produzido pela Microsoft.

De posse de todos os resultados (médio e variável) de andamento, pode-se observar e confirmar a tendência que a *performance* do Compositor-Regente Igor Stravinsky possui em um andamento mais lento ao indicado na partitura. Dos sete pontos analisados, em seis deles o andamento impresso por Stravinsky é inferior ao indicado e inferior ao impresso pelo Regente-*Performer* Seiji Ozawa. Tais dados contradizem, primeiramente, a ideia da fiel reprodução das indicações de andamento predominante do trecho da obra (semínima = 168), e também contradizem a própria fala do compositor ao dizer que “Uma peça minha pode sobreviver a quase tudo, exceto a um andamento errado ou inseguro.” (STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p.98).

Na interpretação de Ozawa também não está presente o andamento indicado na partitura. Porém, há uma proximidade maior de seus andamentos com a indicação do que na *performance* de Stravinsky. Podemos refletir aqui em uma ideia de margem para o que é indicado e o que é executado, afinal, na *performance* musical, principalmente no âmbito orquestral, é praticamente inexecutável seguir exatamente o andamento indicado. Contudo, dentro da ideia de interpretação “fiel”, busca-se a maior proximidade possível com o que se é indicado, evitando distanciamentos muito grandes das indicações, como explica o próprio compositor ao dizer que “Sim, um andamento pode estar errado no metrônomo mas certo no espírito, embora, obviamente, a margem metronômica não deva ser grande.” (STRAVINSKY, *Ibid.*, p. 98).

Acreditamos que ainda há bastante espaço para discussão sobre essa “margem” metronômica, e o que a definição desta afeta o espírito da obra. Mas, no caso aqui analisado, existem pontos que há um grande distanciamento do andamento indicado, com a exceção do ponto quatro que existe a diminuição do andamento, o único ponto que se mais aproxima da indicação de 168 BPM é o ponto 7, e ainda sim temos como resultado os andamentos de 162 para Ozawa e 152 para Stravinsky. Como exemplo, destacamos ainda o ponto cinco, que já é retomado o valor de 168, porém encontramos os valores de 148 para Ozawa e 145 para Stravinsky.

Esses dados serão utilizados mais adiante em conjunto à análise do gesto através do método *PatternCube*.

4.3 INTENSIDADE

Para a análise das intensidades (dinâmicas) nos trechos, novamente algumas alterações manuais foram necessárias por conta da proposta desta análise. Em primeiro lugar, não foi buscado definir o que seria ou não um nível correto de dinâmicas como *f* ou *ff*, a busca foi pela relação entre tais dinâmicas dentro de cada trecho. A relação da subjetividade deste parâmetro tem sugerido várias discussões em trabalhos acadêmicos, não é o caso no presente trabalho. Além dessa questão, não poderíamos fazer uma definição de tal parâmetro, também pelo fato de as gravações serem de épocas, recursos tecnológicos e formas de captação distintas. Portanto, foi buscado analisar como se comporta a curva de intensidade em cada trecho, em relação ao seu ponto inicial ou outro ponto de referência²². Para isso, os áudios tiveram que passar por um nivelamento do ponto de referência. Após esse processo pôde-se fazer a análise das relações de dinâmica do restante do trecho pela curva de intensidade.

Para os ajustes nos áudios foi utilizado software *Audacity*²³ (versão 2.3.0). A referência foi a gravação de Stravinsky, então foi feito o processo de equalizar²⁴ o ponto de referência da gravação do regente Seiji Ozawa. Como exemplo, segue o ponto um (início do movimento) – Figura 8 –, no qual temos um ataque em fortíssimo no primeiro tempo, esse ataque é o ponto de referência, para assim podermos observar a relação entre as dinâmicas que seguem no trecho.

Figura 8: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência



Fonte: Recorte feito pelo autor

²² Consideramos como ponto de referência os picos de intensidade em concordância com a partitura, para determinar qual dinâmica será considerada como referência.

²³ Software livre e gratuito. Está disponível para Mac OS X, Microsoft Windows, GNU/Linux dentre outros, além de possuir código fonte aberto. Site: < <https://www.audacityteam.org/> >

²⁴ Diferente do conceito de equalização como tratamento do som, aqui utilização apenas para representar o nivelamento do ponto de referência.

Nesse trecho, podemos observar, além do ataque inicial em fortíssimo (*fff*) como nosso ponto de referência, os tímpanos em *pp súbito*, logo em seguida, no terceiro compasso, a entrada dos metais em *mf*. Temos, então, três níveis de dinâmicas a serem observadas na análise dos gráficos. Como dito antes, não objetivamos definir ou questionar o que seria o nível de um fortíssimo ou forte, nosso intuito é observar como se relacionam essas marcas de dinâmica entre si em cada trecho.

Para a obtenção dos dados no *Sonic Visualiser* foi utilizado o plugin *Power Curve* para assim ser possível gerar um gráfico da curva de dinâmica medida em decibéis. Vejamos a Figura 9:

Figura 9: Exemplo da curva de potência no *Sonic Visualiser*. (Stravinsky, ponto 1)



Fonte: Elaborada pelo autor

Como em nossos projetos já haviam sido adicionadas as marcas de localização (tempo/compasso), a observação da curva em cada ponto fica mais clara.

Assim como já mencionado na análise de andamento, após a análise é possível exportar os dados para serem compilados e organizados em gráfico no software *Excel*, porém novamente o número de dados é bem extenso, e acreditamos ser suficiente para nossos fins, os gráficos gerados no próprio software.

4.3.1 Análise dos pontos

Terminadas as experiências e testes, obtivemos 14 gráficos referentes aos 7 pontos da obra, executadas pelos dois personagens.

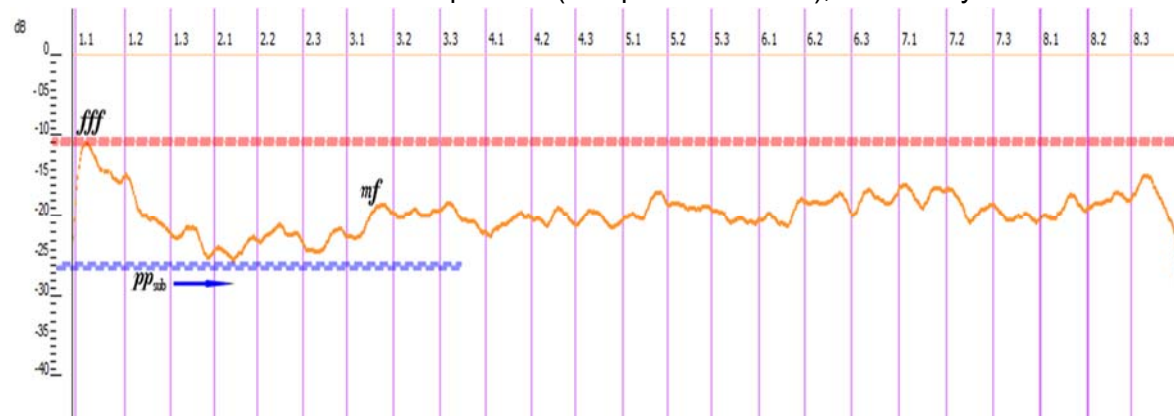
4.3.1.1 Ponto 1 (compassos 1 a 8)

Figura 10: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência

The image shows a musical score for Igor Stravinsky's 'Danse infernale de tous les Sujets de Katchéi'. The score is in 2/4 time and marked 'Allegro feroce. 168.'. It features multiple staves for various instruments, including strings, woodwinds, and percussion. The score is written in Russian and French. The page number 63 is visible in the top right corner.

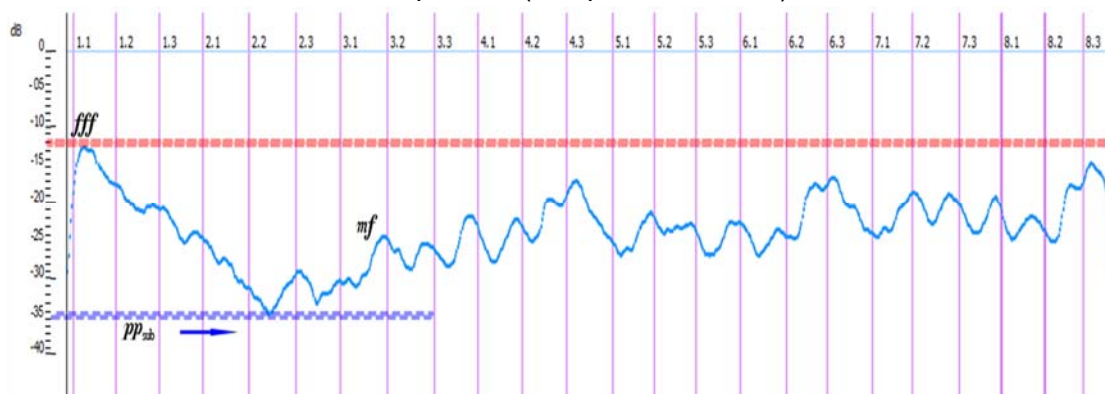
Fonte: Recorte feito pelo autor

Gráfico 4: Curva de dinâmica do ponto 1 (compasso de 1 a 8), Stravinsky



Fonte: Elaborada pelo autor

Gráfico 5: Curva de dinâmica do ponto 1 (compasso de 1 a 8), Ozawa.



Fonte: Elaborada pelo autor

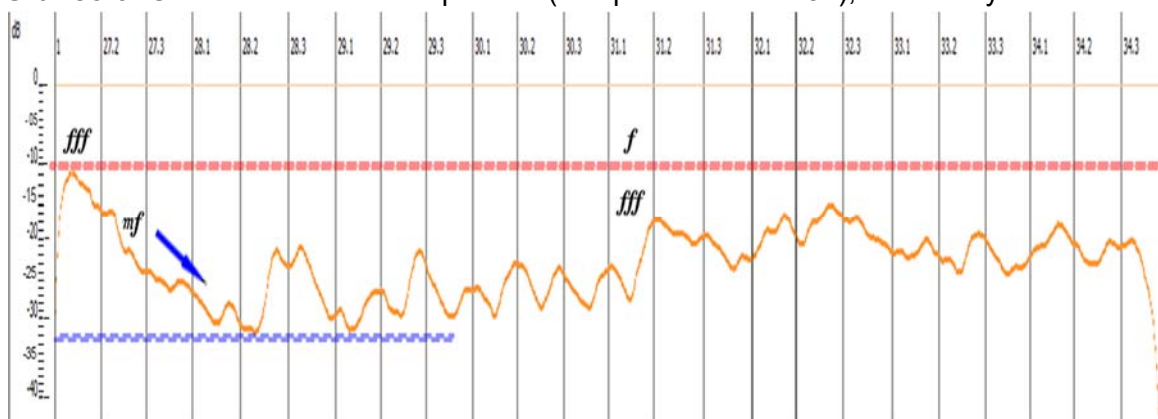
4.3.1.2 Ponto 2 (compassos 27 a 34)

Figura 11: Recorte do ponto 2



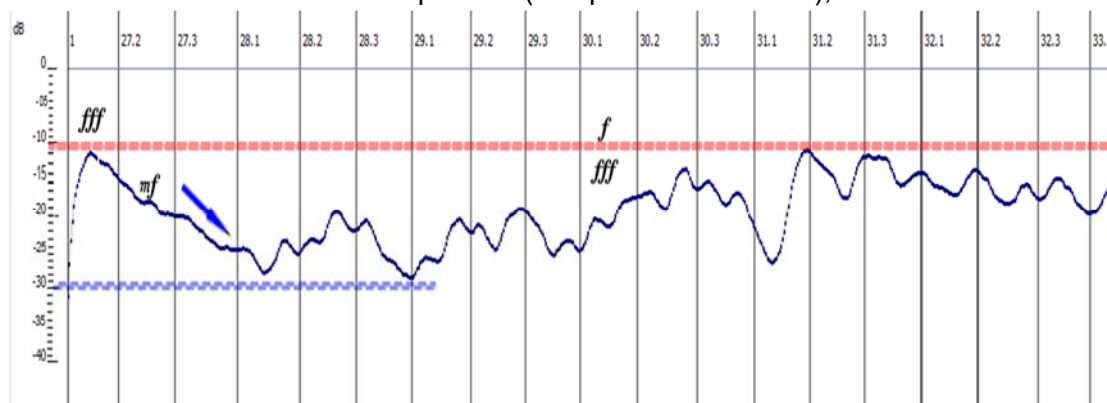
Fonte: Recorte feito pelo autor

Gráfico 6: Curva de dinâmica do ponto 2 (compasso de 27 a 34), Stravinsky



Fonte: Elaborada pelo autor

Gráfico 7: Curva de dinâmica do ponto 2 (compasso de 27 a 34), Ozawa.



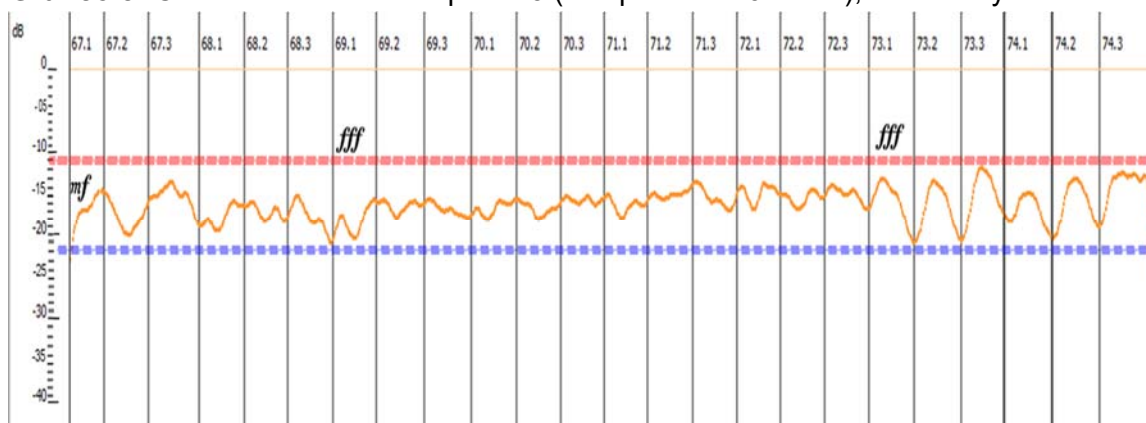
Fonte: Elaborada pelo autor

4.3.1.3 Ponto 3 (compassos 67 a 74)

Figura 12: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência

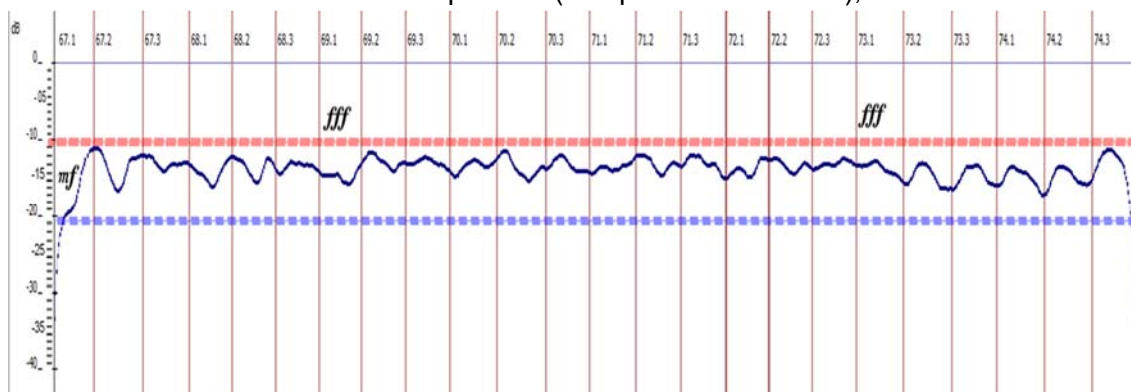
Fonte: Recorte feito pelo autor

Gráfico 8: Curva de dinâmica do ponto 3 (compasso de 67 a 74), Stravinsky



Fonte: Elaborada pelo autor

Gráfico 9: Curva de dinâmica do ponto 3 (compasso de 67 a 74), Ozawa



Fonte: Elaborada pelo autor

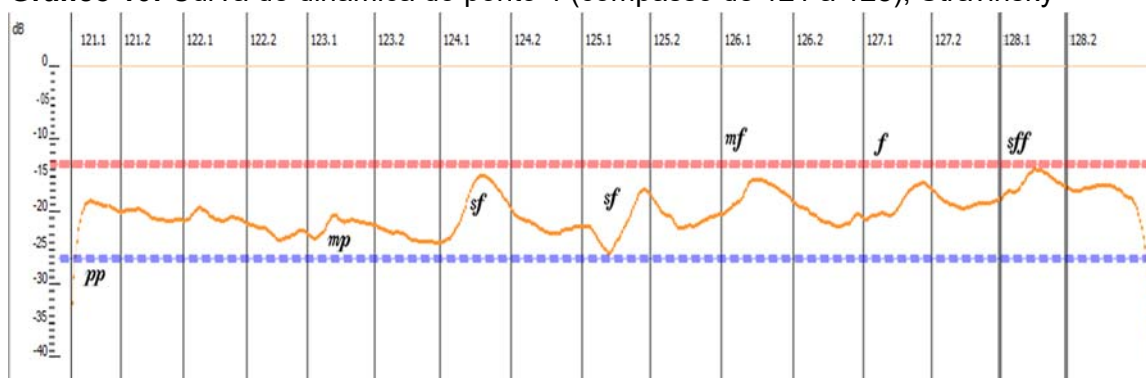
4.3.1.4 Ponto 4 (compassos 121 a 128)

Figura 13: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência



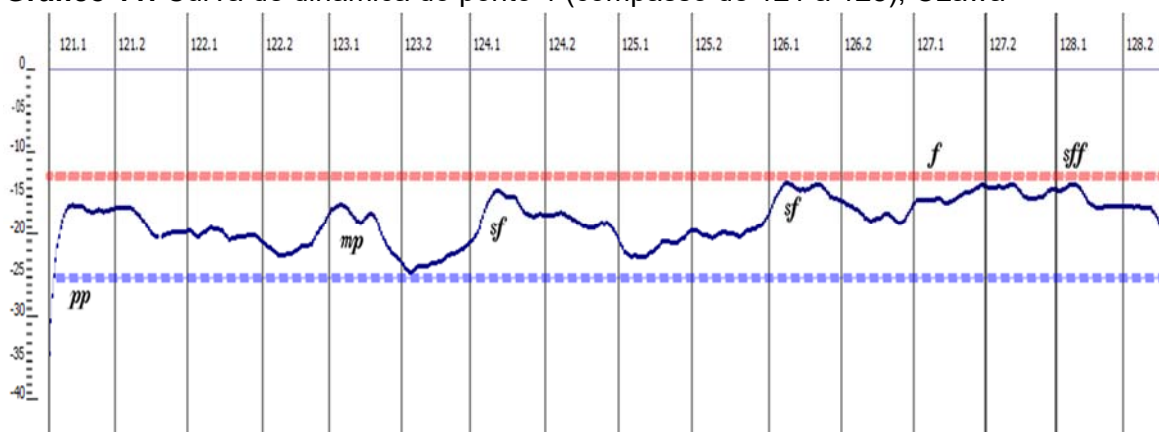
Fonte: Recorte feito pelo autor

Gráfico 10: Curva de dinâmica do ponto 4 (compasso de 121 a 128), Stravinsky



Fonte: Elaborada pelo autor

Gráfico 11: Curva de dinâmica do ponto 4 (compasso de 121 a 128), Ozawa



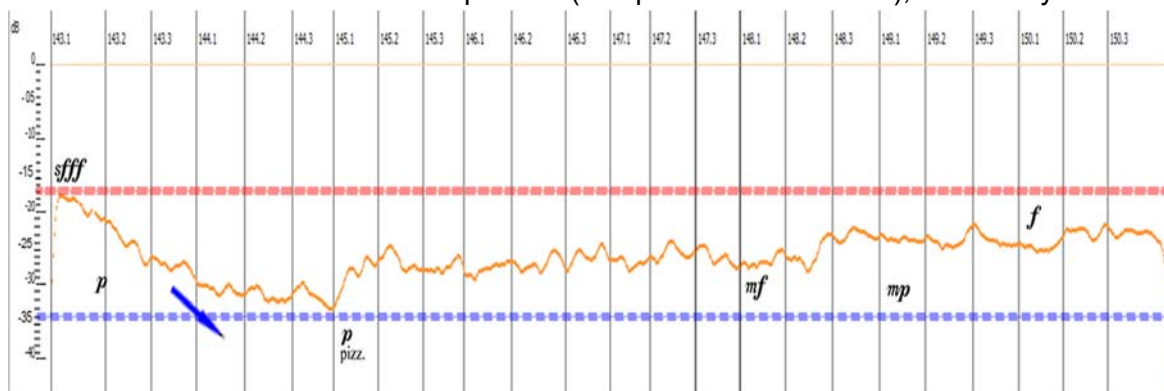
Fonte: Elaborado pelo autor

4.3.1.5 Ponto 5 (compassos 143 a 150)

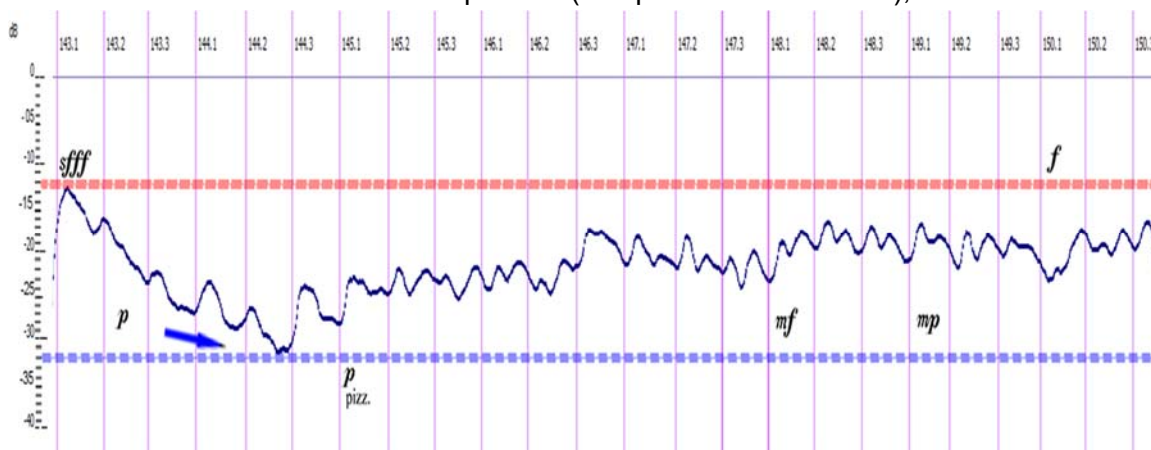
Figura 14: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência

Fonte: Recorte feito pelo autor

Gráfico 12: Curva de dinâmica do ponto 5 (compasso de 143 a 150), Stravinsky



Fonte: Elaborada pelo autor

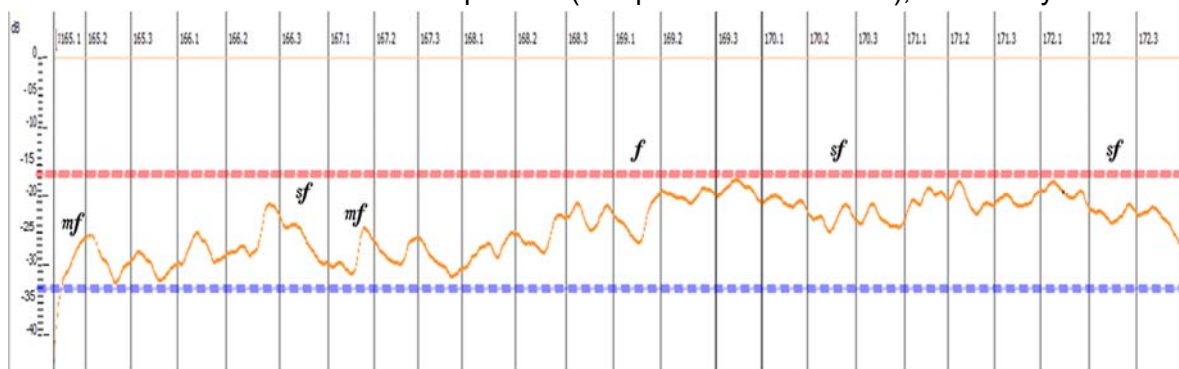
Gráfico 13: Curva de dinâmica do ponto 5 (compasso de 143 a 150), Ozawa

Fonte: Elaborada pelo autor

4.3.1.6 Ponto 6 (compassos 165 a 172)

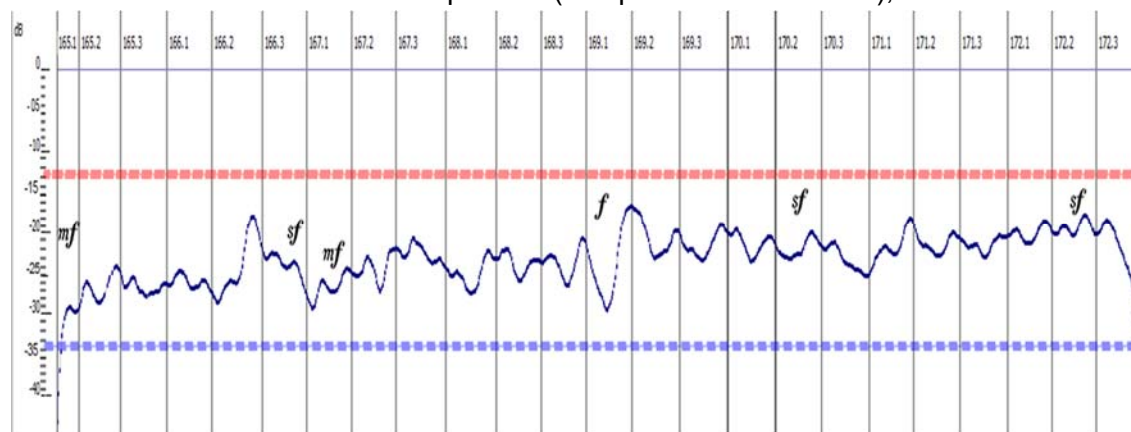
Figura 15: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência

Fonte: Recorte feito pelo autor

Gráfico 14: Curva de dinâmica do ponto 6 (compasso de 165 a 172), Stravinsky

Fonte: Elaborada pelo autor

Gráfico 15: Curva de dinâmica do ponto 6 (compasso de 165 a 172), Ozawa



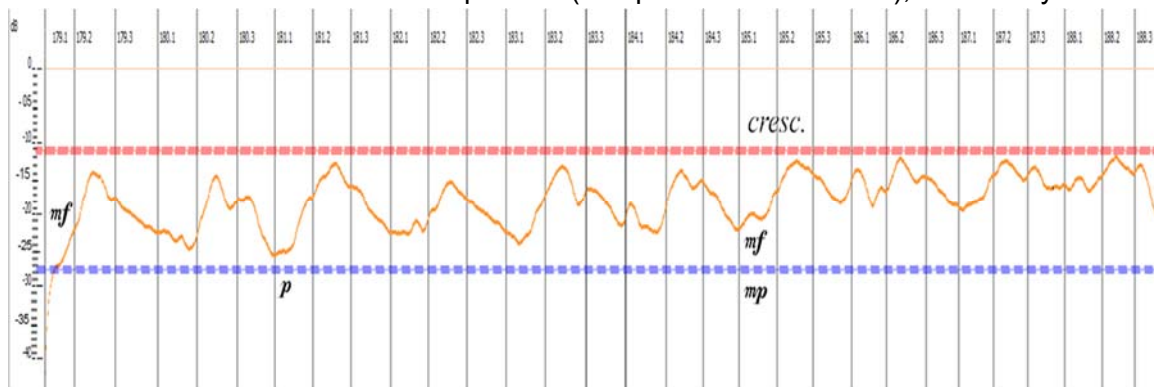
Fonte: Elaborado pelo autor

4.3.1.7 Ponto 7 (compassos 179 a 188)

Figura 16: Recorte do trecho inicial do movimento, ponto de referência

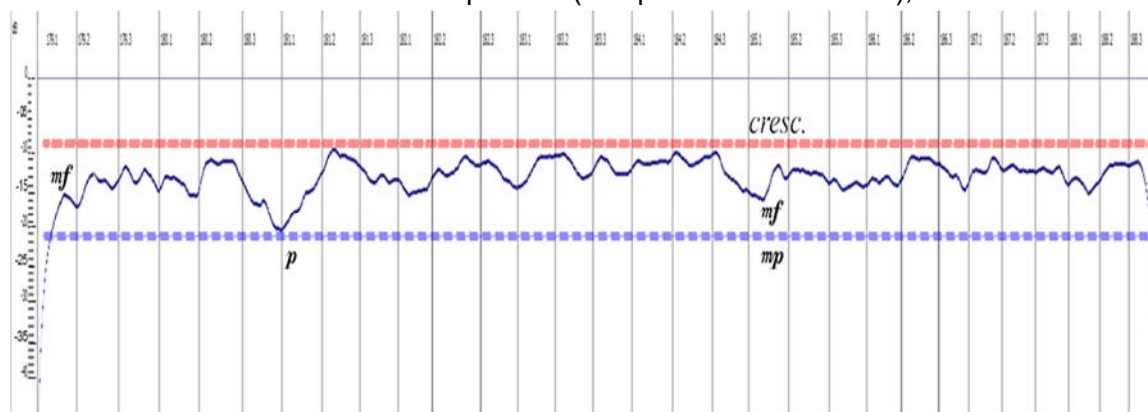
Fonte: Recorte feito pelo autor

Gráfico 16: Curva de dinâmica do ponto 7 (compasso de 179 a 188), Stravinsky



Fonte: Elaborada pelo autor

Gráfico 17: Curva de dinâmica do ponto 7 (compasso de 179 a 188), Ozawa



Fonte: Elaborada pelo autor

5 GESTUAL

Em regência, a ferramenta, instrumento, voz do regente é o gesto. Busca-se o aprimoramento de vocabulário gestual em todos os estágios de preparação. Tais conhecimentos são imprescindíveis à comunicação e uma correta transmissão de ideias interpretativas, sejam do regente ou do compositor, entre quem conduz e quem é conduzido.

Além da análise das gravações, mais propriamente dos áudios extraídos destas, nos quais nos embasamos nos parâmetros de andamento e dinâmica, a proposta do trabalho é observar e tentar relacionar os dados obtidos com os gestos de cada personagem, e assim detectar a influência ou não do gesto no resultado sonoro. Para a análise do gesto, utilizaremos a ferramenta *PatternCube*, desenvolvida pelo norte-americano Harold Farberman (1929) como metodologia de ensino de regência, em seu livro *The Art of Conducting Technique: a new perspective*. Essa ferramenta de ensino foi adaptada e utilizada pelo autor Nilton da Silva Souza, como ferramenta de análise do gesto. Essa proposta de Souza será utilizada neste trabalho, a fim de uma melhor visualização do gesto em análise.

5.1 MODELO DE ANÁLISE GESTUAL "PATTERN CUBE"

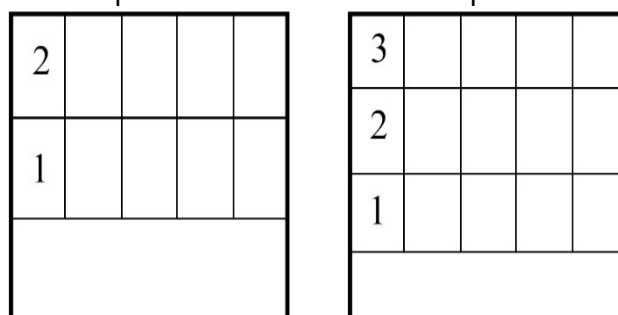
A ferramenta *PatternCube* traz a proposta de uma visualização detalhada da espacialização dos gestos, em relação às informações contidas no texto musical (fórmula de compasso, dinâmica entre outras). Seu uso, a princípio, busca descrever onde e como o gesto físico deve acontecer para cada tempo do trecho estudado. Já no seu uso como proposta de ferramenta analítica, o caminho é o inverso, descreve onde e como o gesto aconteceu em cada compasso, a fim de relacionar tais resultados com o texto musical e resultado sonoro.

Trata-se de um cubo com vários espaços, determinados em quantidade pela fórmula de compasso. As informações são distribuídas em cinco colunas com funções distintas, além de uma caixa na parte inferior para informações extras e comentários.

5.1.1 Primeira Coluna

Na primeira coluna vertical temos a indicação da fórmula e a forma de marcas do compasso do trecho em análise. A divisão da quantidade de espaços será determinada pelo numerador da fórmula de compasso. No exemplo da Figura 16, temos um compasso binário e outro ternário.

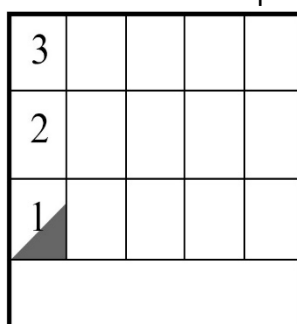
Figura 17: Exemplos de compassos binário e ternário representados no *PatternCube*



Fonte: Elaborada pelo autor

As marcações em diagonal nos espaços da primeira coluna indicam onde será marcado pelo regente. No exemplo da Figura 18 está indicado um compasso ternário, marcado em um pulso.

Figura 18: Exemplos de compassos ternário em um pulso



Fonte: Elaborada pelo autor

5.1.2 Segunda Coluna

Na segunda coluna temos a localização do gesto do regente frente aos níveis verticais de registros orquestrais. Nesse campo é descrito o espaço de condução,

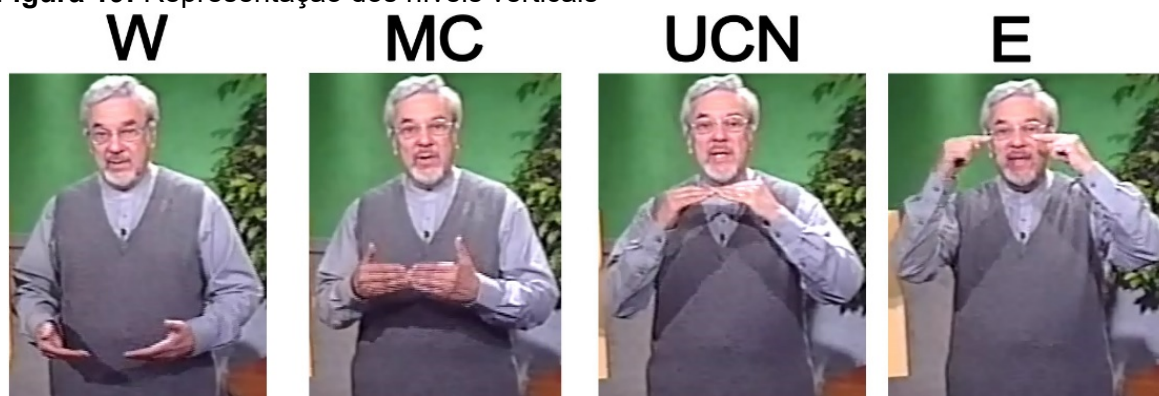
ou seja, a altura dos braços do regente em relação ao seu corpo e de acordo com cada região orquestral.

Tabela 7: Termos utilizados na segunda coluna *PatternCube*

E	Eye área (Região dos olhos)
UCN	Under Chin (região abaixo do queixo)
MC	Mid chest área (região média do peito)
W	Waist área (região da cintura)

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 19: Representação dos níveis verticais



Fonte: Video aula do livro “The Art of Conducting Technique: a new perspective”

5.1.3 Terceira Coluna

Na terceira coluna temos o registro de dinâmica e flexão do braço do regente, relação, de certa forma, horizontal. Nela são indicadas as intensidades, separada três por zonas²⁵, e a representação da posição (curva do braço) do regente. As duas indicações se combinam e aparecem juntas dentro de cada espaço da terceira coluna.

²⁵ Na representação, fizemos a repetição da terceira zona para uma melhor relação com a terceira e quarta zona de espaço dos braços do regente.

Tabela 8: Símbolos da terceira coluna

Zona	Equivalência em dinâmicas	Símbolo	Posição do braço
I	<i>pp, p</i>	V	Braços e cotovelos juntos ao corpo, em posição de "V"
II	<i>mp, mf, f</i>	L	Braços mais afastados do corpo, mantendo os cotovelos próximos, formando o ângulo de um "L"
III	<i>f, ff</i>	└	Braços ainda mais afastados do corpo, mantendo os cotovelos ainda um pouco próximo, formando o ângulo de um "L" mais aberto
III	<i>f, ff, fff</i>	FX	Braços totalmente estendidos e cotovelos afastados do corpo

Fonte: Elaborada pelo autor

Para melhor visualização das zonas de posição dos braços, seguem as demonstrações do próprio criador da ferramenta *PatternCube*.

Figura 20: Representação das zonas de posição dos braços

Fonte: Vídeo aula que acompanha o livro "The Art of Conducting Technique: a new perspective"

Embora haja uma certa tendência de combinações entre as zonas de dinâmicas e as de posição dos braços, elas podem ter outras combinações. Por exemplo, pode-se utilizar a zona de braço FX e indicar uma zona de dinâmica I (piano), isso pode ser feito com o movimento de pulso.

Figura 21: Representação do uso da zona de braço FX em Piano, uso do pulso



Fonte: Vídeo aula do livro “The Art of Conducting Technique: a new perspective”

5.1.4 Quarta Coluna

A quarta coluna é destinada ao registro da “rotação” do espaço utilizado pelo regente. Trata-se da localização de todos os registros anteriores divididos em três partes.

Tabela 9: Símbolos da quarta coluna

Fr	Em frente ao corpo
SR	Lado Direito do corpo
LS	Lado esquerdo do corpo

Fonte: Elaborada pelo autor

Essa espacialização está também relacionada à organização dos naipes dentro da orquestra, tendo em vista que alguns naipes, contrabaixos por exemplo, podem solicitar um movimento rotacional do corpo do regente, trazendo consigo todos os registros anteriores.

5.1.5 Quinta Coluna, e Caixa de Informações

A quinta e última coluna, tem a função de indicar os movimentos da mão esquerda do regente. Esta indicação acontece em situações normais que o pulso está sendo indicado pela mão direita, caso contrário, quando há troca de funções,

tais informações adicionais são apresentadas na caixa localizada abaixo das colunas²⁶.

Nesse ponto deve-se ter uma maior atenção tendo em vista que as informações até o momento se relacionavam com apenas uma das mãos, e que a outra poderia simplesmente atuar de forma espelhada²⁷. A partir das informações na quinta coluna, a mão esquerda (ou direita no caso de troca) passa a assumir funções específicas que podem trazer um grande número de informações relevantes ao caráter do trecho analisado.

Tabela 10: Símbolos da quinta coluna

AR	Em repouso
FX	Extensão completa
OPD	Palma da mão aberta voltada para a orquestra, punho dobrado para cima, dedos apontando para o chão
OPU	Palma da mão aberta voltada para a orquestra, com o punho dobrado para cima, dedos apontando para o teto
OPS	Palma da mão aberta voltada para a orquestra, UCN ²⁸ , dedos apontando para o lado direito

Fonte: Elaborada pelo autor

O autor faz algumas indicações de uso de alguns dos símbolos da tabela anterior para determinadas situações de caráter.

Tabela 11: Indicações de uso

OPD	Utilizado em todas as zonas e para indicar <i>crescendo</i>
OPU	Utilizado em todo das as zonas e para indicar <i>diminuendo</i>
OPS	Utilizado para dinâmicas de <i>piano</i> e <i>pianíssimo</i>

Fonte: Elaborada pelo autor


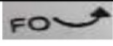
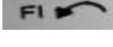


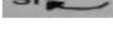
²⁶ Quando ocorre a troca de funções entre as mãos, no caso a mão esquerda sendo responsável pelo pulso, todas as informações contidas nas colunas de um a quatro estarão indicando as funções da mão esquerda, ou seja, as quatro primeiras colunas mapeiam os movimentos da mão responsável pelo pulso, seja ela a direita ou a esquerda, enquanto a quinta coluna indica a ação da outra mão.

²⁷ Termo utilizado para indicar que ambas as mãos realizam os mesmos movimentos, porém, com movimentos laterais contrários e verticais iguais.

²⁸ Já mencionado na coluna dois, indica região abaixo do queixo.

Além de todas as informações de posicionamento e movimentação dos braços do regente em cada trecho, o autor da ferramenta ainda traz alguns símbolos que indicam a forma de golpes utilizados em entradas de instrumentos, por exemplo. Esses símbolos podem ser utilizados tanto no *PatternCube* (5ª coluna) quanto na partitura a ser estudada.

Tabela 12: Quadro de golpes e seus símbolos

Símbolo	Descrição
	Curva frontal para fora – movimento de cima para baixo, afastado do corpo. Da zona 1 para as zonas 2 ou 3.
	Curva frontal para fora – movimento de baixo para cima, afastado do corpo. Da zona 1 para as zonas 2 ou 3.
	Curva frontal para dentro – movimento de cima para baixo, afastado do corpo. Das zonas 2 ou 3 para a zona 1.
	Curva frontal para dentro – movimento de baixo para cima, afastado do corpo. Das zonas 2 ou 3 para a zona 1.
	Lateralmente curva para fora, movimento de cima para baixo ou de baixo para cima. Diagonalmente para longe do corpo. Da zona 1 para as zonas 2 ou 3.
	Lateralmente curva para fora, movimento de cima para baixo ou de baixo para cima. Diagonalmente em direção ao corpo. Das zonas 2 ou 3 para a zona 1.

Fonte: Souza (2015)

Com essa descrição da ferramenta *PatternCube* feita, passaremos agora a utilizá-la na análise da *performance* dos dois personagens. Como podemos observar nas descrições acima, cada cubo corresponde a um compasso, por esse motivo foi feita a seleção de pelo menos 2 compassos em cada ponto selecionado para a análise, o que será descrito adiante.

6 ANÁLISE GESTUAL

Nesse passo, relacionamos os resultados de andamento e intensidade com os gestos de cada personagem. No parâmetro de intensidade concentramo-nos em pontos que houveram maiores contrastes nas análises, selecionando, então, excertos dos pontos (1, 2, 5 e 7).

Nessa análise, buscamos associar os gestos de cada trecho selecionado, através do método *PatternCube*, com o exposto nos gráficos, a fim da tentativa de medir a influência de cada personagem no resultado sonoro.

6.1 PONTO 1 (COMPASSOS 1 A 8)

Nesse ponto, temos as seguintes informações no texto musical:

Figura 22: Recorte do trecho que contém o ponto 1 (compassos 1 a 8)

ПОГАНЫЙ ПЛАС КАЩЕЕВА V. DANSE INFERNALE DE TOUS LES
ЦАРСТВ. SUJETS DE KASTCHEI. 63

Allegro feroce. $\text{♩} = 168$.

The musical score is for a piece titled 'ПОГАНЫЙ ПЛАС КАЩЕЕВА V. DANSE INFERNALE DE TOUS LES ЦАРСТВ. SUJETS DE KASTCHEI.' by Paganini. The tempo is 'Allegro feroce' with a metronome marking of 168. The score is for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Timpani. The Violin I part starts with a forte (f) dynamic and a sforzando (sf) accent on the first beat. The Violin II part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Viola, Cello, and Double Bass parts start with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Timpani part starts with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

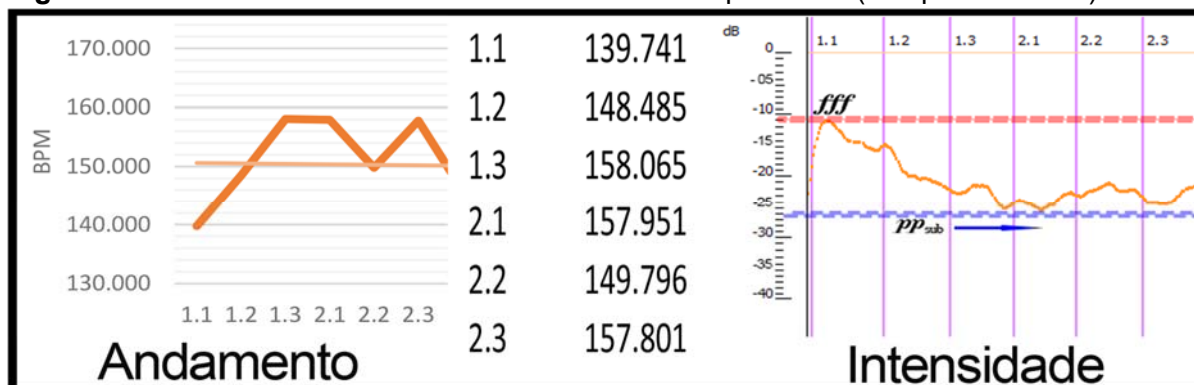
Fonte: Recorte elaborado pelo autor

Foram selecionados os compassos um e dois por conterem: um ataque no primeiro tempo em *fortissíssimo* com *sforzando* e, em seguida, um pianíssimo súbito logo no segundo tempo, que se mantém até o terceiro compasso.

- Igor Stravinsky

Nas análises de andamento e intensidade de Stravinsky, obtivemos os seguintes dados nos dois compassos selecionados.

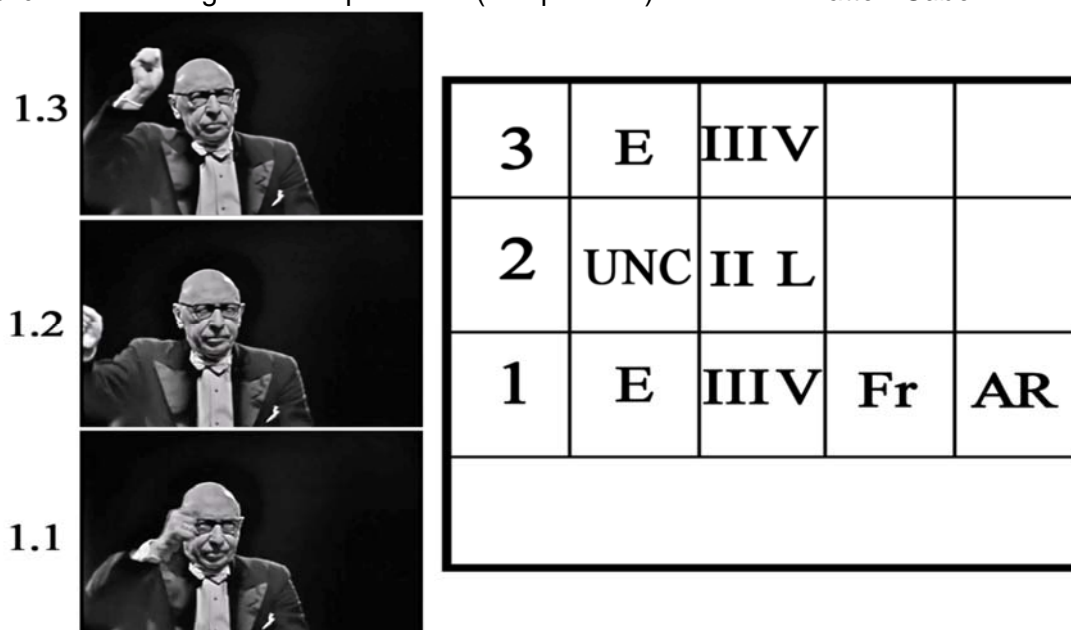
Figura 23: Resultado das duas análises no excerto do ponto um (compassos 1 e 2)



Fonte: Elaborada pelo autor




Observamos um andamento médio de 150bpm, com oscilação (decrecente) a partir do segundo tempo do segundo compasso (2.2). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de -11 dB no ataque inicial(*fff*) e o menor valor de pianíssimo em torno de - 27 dB.

Figura 24: Análise gestual no ponto um (compasso 1) através do *PatternCube*



Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 25: Análise do gestual no ponto um (compasso 2) através do *PatternCube*

2.3		3	E	III V		Mi
2.2		2	MC	I L		
2.1		1	MC	I V	Fr	AR
Mi = Forma espelhada						

Fonte: Elaborada pelo autor

Podemos observar que, no compasso um, o primeiro tempo é executado com um rápido golpe em altura da cintura e com rebote em altura queixo, com os braços em posição de “V”, e indicando uma zona de dinâmica III (*f* a *fff*). O segundo tempo, também na altura do queixo, é feito com movimento de braços mais amplo, indicando ainda uma zona II (*mp* a *f*) de dinâmica. O terceiro volta à posição de “V”, porém na altura dos olhos e com zona de dinâmica III, o que segundo o texto musical seria zona I.

No compasso dois, primeiro e segundo tempos são executados na altura no peito, esse posicionamento inicial pode indicar uma ação em atraso à ação da orquestra, o que, por sua vez, pode justificar a tendência decrescente do andamento nos compassos seguintes, como visto nos gráficos anteriores. O primeiro tempo em posição de braço “V” e segundo em “L”, ambos indicando zona I (*pp* a *p*), o terceiro já acima da altura dos olhos indicando uma zona III, com movimento de braço em “V” e punhos fechados.

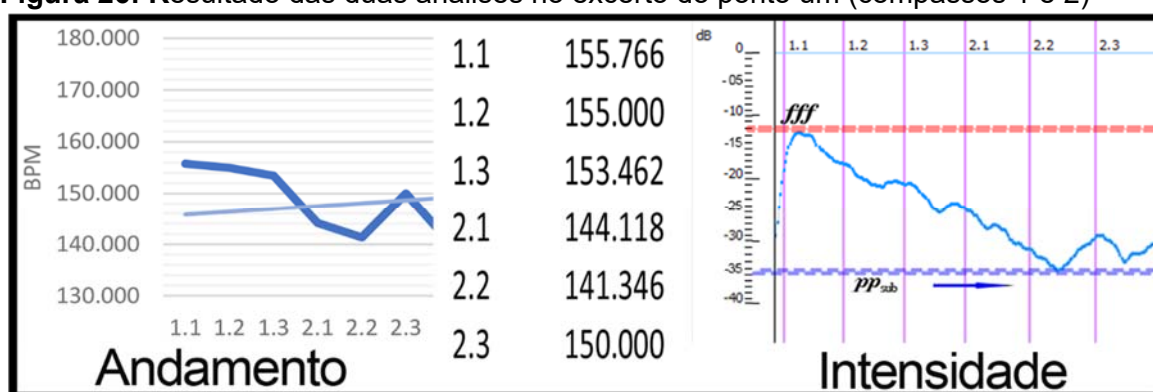
A mão esquerda nos dois compassos praticamente se mantém em repouso, fazendo movimento espelhado²⁹ somente no terceiro tempo do segundo compasso (2.3). Nesse ponto, as duas mãos se mantêm em posição de pulso fechado, indicando força. Porém, a partitura indica, ainda, um pianíssimo constante até a próxima entrada que seria em (*mf*) no terceiro compasso.

²⁹ Decidimos por acrescentar a sigla (Mi) nos casos onde ocorrer espalhamento em pontos específicos, quando o espelhamento é feito em todo o compasso não utilizamos indicações.

- Seiji Ozawa

Para o mesmo trecho analisado com Seiji Ozawa obtivemos os seguintes resultados.

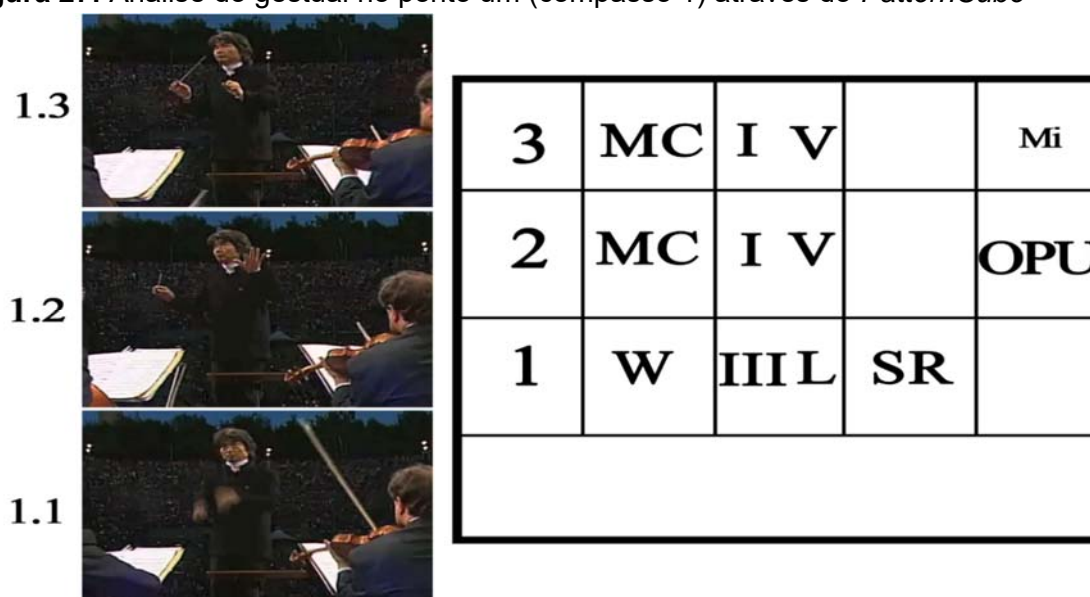
Figura 26: Resultado das duas análises no excerto do ponto um (compassos 1 e 2)



Fonte: Elaborada pelo autor

Observamos um andamento médio de 152bpm, com oscilação (ascendente) a partir do primeiro tempo do segundo compasso (2.1). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de -12 dB no ataque inicial (*fff*) e o menor valor de pianíssimo em torno de - 31 dB.

Figura 27: Análise do gestual no ponto um (compasso 1) através do *PatternCube*



Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 28: Análise do gestual no ponto um (compasso 2) através do *PatternCube*

2.3		3	MC	I V		OPS
2.2		2	MC	I V		
2.1		1	MC	I V	SR	Mi
3º tempo mão esquerda indicando entrada dos metais						

Fonte: Elaborada pelo autor

Podemos observar no compasso um, o primeiro tempo sendo executado na altura da cintura, com os braços em posição de “L”, e indicando através da velocidade uma zona de dinâmica III. No segundo e terceiro tempos, o gesto se mantém na altura do peito e com posição dos braços em “V”, porém indicando uma zona I de dinâmica. Nota-se no segundo tempo o gesto da mão esquerda com a palma da mão voltada para orquestra (OPU), o que segundo o método de Farberman (1997) sugere a ideia de decrescendo, o que corrobora o pianíssimo súbito descrito no segundo tempo do compasso um.

No segundo compasso todos os gestos em altura do peito, em posição de braço em “V” e indicando zona I de dinâmica, o que demonstra um gestual mais contido. Chamamos a atenção para o terceiro tempo deste compasso (2.3), onde, mantendo a altura da mão direita, Ozawa usa um movimento com a palma da mão voltada para direita e acima dos olhos, o que podemos sugerir significar a indicação da entrada dos metais no terceiro compasso.

A contenção dos gestos nos dois compassos auxilia na fluidez do andamento, o que pode justificar a linha de tendência ascendente, representada no gráfico de flutuação de andamento de Ozawa.

6. 2 PONTO 2 (COMPASSOS 27 A 34)

No ponto dois, temos as seguintes informações no texto musical:

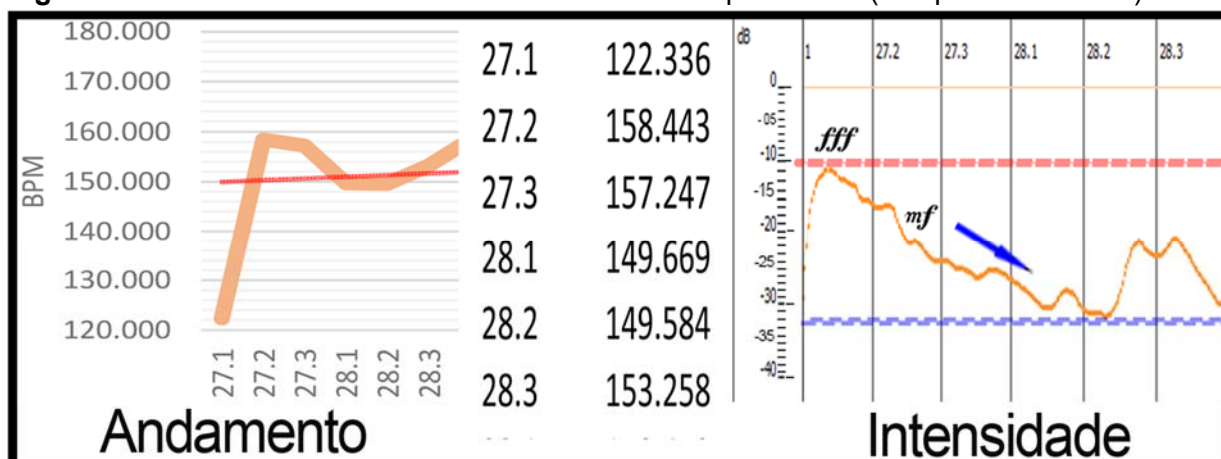
Figura 29: Recorte do trecho que contém o ponto 2 (compassos 27 a 34)

Fonte: Elaborada pelo autor

Foram escolhidos os compassos 27 e 28, por conterem um ataque *fortissíssimo* com *sforzando* no primeiro compasso (27.1) e, em seguida no segundo tempo, um *mezzoforte* súbito.

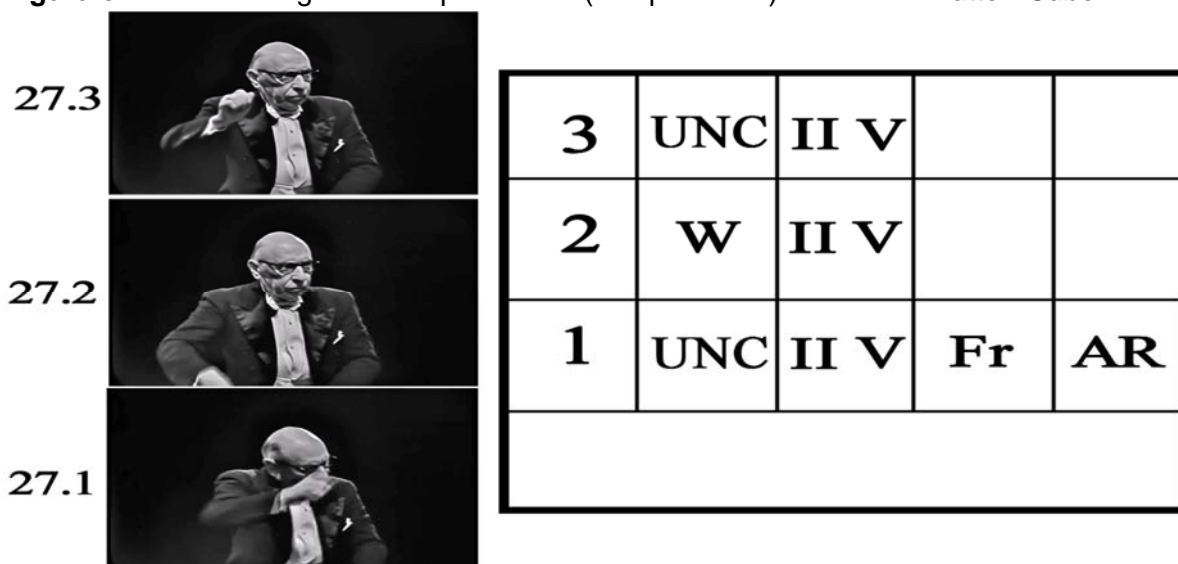
- Igor Stravinsky

Nas análises de andamento e intensidade de Stravinsky, obtivemos os seguintes dados nos dois compassos selecionados.

Figura 30: Resultado das duas análises no excerto do ponto dois (compassos 27 e 28)

Fonte: Elaborada pelo autor

Observamos um andamento médio de 153bpm, com oscilação (ascendente) a partir do segundo tempo do segundo compasso (27.2). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de -10 dB no ataque inicial (*fff*) e o menor valor de *mezzoforte* em torno de -34 dB.

Figura 31: Análise do gestual no ponto dois (compasso 27) através do *PatternCube*

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 32: Análise do gestual no ponto dois (compasso 28) através do *PatternCube*

28.3		3	E	III V		
28.2		2	MC	II L		
28.1		1	MC	II V	Fr	AR

Fonte: Elaborada pelo autor

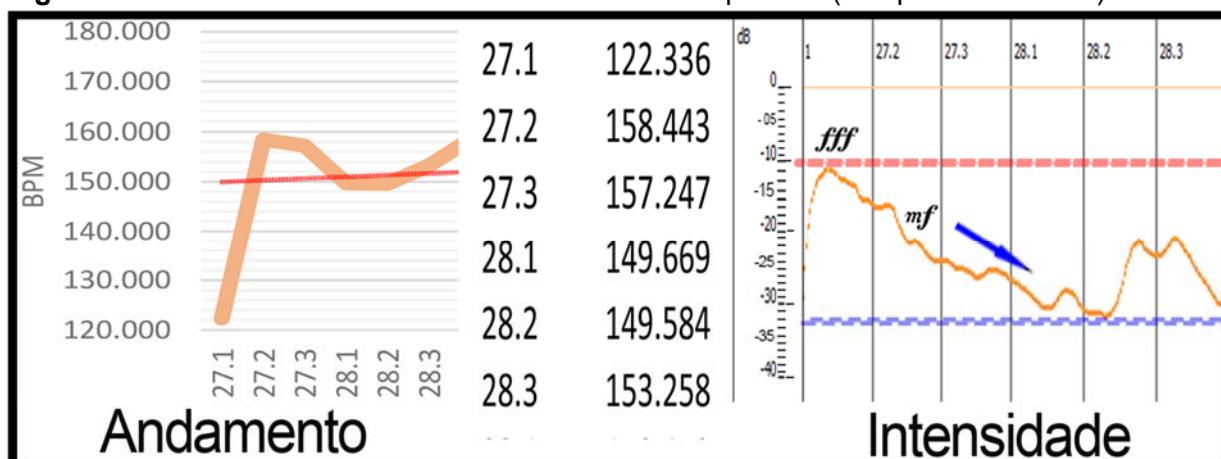
Podemos observar que, no compasso 27, o primeiro tempo é executado na altura abaixo do queixo, com os braços em posição de “V”, porém indicando uma zona de dinâmica II (*mf a f*). O segundo tempo é feito com os braços posição de “V” na região da cintura e indicando zona II, com movimento mais aberto. O terceiro com mesma posição, porém na altura dos olhos.

No compasso 28, a marcação do primeiro e segundo tempos acontece na altura do peito, ambos indicando zona II, sendo o primeiro em posição de “V” e o segundo em posição de “L”. Já o terceiro tempo volta à posição de “V”, porém na altura dos olhos, indicando uma zona de dinâmica III.

Em ambos compassos a mão esquerda permanece em posição de repouso.

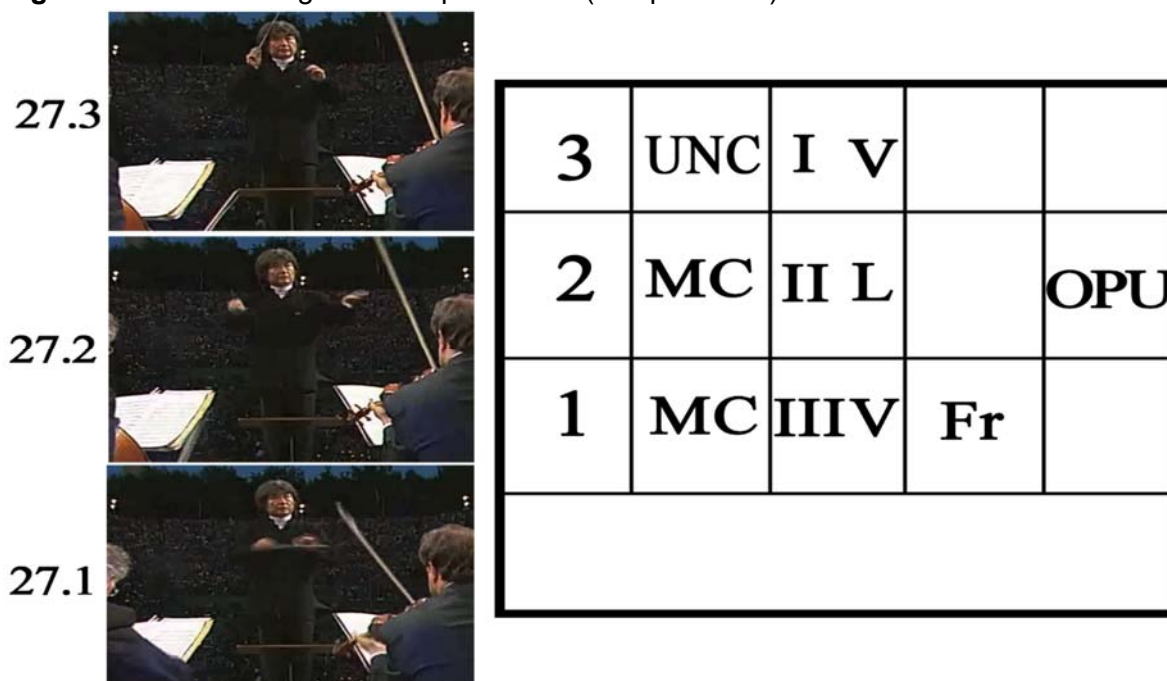
- **Seiji Ozawa**

Para o mesmo trecho analisado com Seiji Ozawa obtivemos as seguintes informações.

Figura 33: Resultado das duas análises no excerto do ponto 2 (compassos 27 e 28)




Fonte: Elaborada pelo autor

Observamos um andamento médio de 158bpm, com também oscilação (ascendente) a partir do segundo tempo do primeiro compasso (27.2). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de -10 dB no ataque inicial (*fff*) e o menor valor de pianíssimo em torno de - 32 dB.

Figura 34: Análise do gestual no ponto dois (compasso 27) através do *PatternCube*

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 35: Análise do gestual no ponto dois (compasso 28) através do *PatternCube*

28.3		3	UNC	I V		AR
28.2		2	MC	II V		OPU
28.1		1	MC	II V	Fr	

Fonte: Elaborada pelo autor

Podemos observar em ambos os compassos que o primeiro e segundo tempos são realizados na altura do peito, mudando somente no terceiro tempo, no qual são feitos na altura do queixo. Os braços nos dois compassos aparecem em posição de “V”, com exceção somente do segundo tempo do compasso 27 em posição de “L”. Já a zona de dinâmica é, no compasso 27, III no primeiro tempo, II no segundo e I (*pp* a *p*) no terceiro tempo. No compasso 28 se repete com exceção do primeiro tempo em zona II.

O segundo tempo de cada compasso é acrescentado de um gesto da mão esquerda com palma voltada para a orquestra. O primeiro (27.2) com a possível indicação de diminuição da dinâmica, e o segundo (28.3) a indicação de entrada das Flautas, Piano e Harpa.


Nos dois compassos há a contensão do gesto, limitando-os as alturas de peito e queixo, o que auxilia na indicação da dinâmica.

6.3 PONTO 5 (COMPASSOS 143 A 150)

No ponto cinco, temos as seguintes informações no texto musical:

Observamos um andamento médio de 145bpm, com oscilação (ascendente) a partir do primeiro tempo do segundo compasso (144.1). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de – 18dB no ataque inicial (*fff*) e o menor valor de *piano* em torno de – 38 dB.

Figura 38: Análise do gestual no ponto cinco (compasso 143) através do *PatternCube*

143.3		3	E	IIIIV		
143.2		2	MC	II L		
143.1		1	UNC	II V	Fr	
Mão esquerda espelhada nos 3 tempos						

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 39: Análise do gestual no ponto cinco (compasso 144) através do *PatternCube*

144.3		3	E	IIIIV		
144.2		2	MC	III ↵		
144.1		1	MC	IIIIV	Fr	
Mão esquerda espelhada nos 3 tempos						

Fonte: Elaborada pelo autor

Podemos observar que, no compasso 143, o primeiro tempo é executado na altura abaixo do queixo, com os braços em posição de “V”, porém indicando uma zona de dinâmica II (*mf* a *f*). O segundo tempo, já na altura do peito, é feito com os braços em posição “L” e zona de dinâmica II. O terceiro volta à posição de “V”, na altura dos olhos e indicação de dinâmica na zona III.

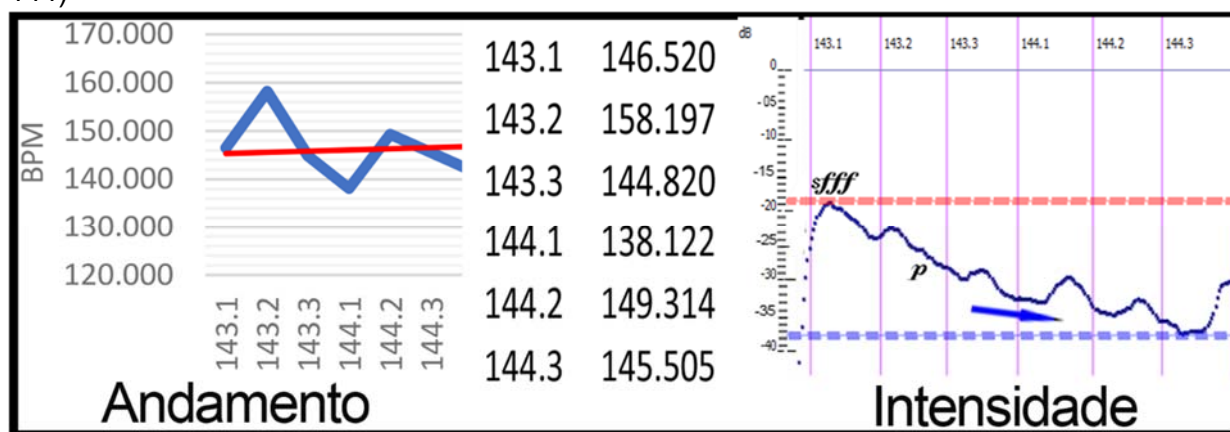
Os movimentos acontecem de modo semelhante no compasso 144, com a alteração do primeiro tempo acontecer na altura da cintura, o segundo já próximo à altura abaixo do queixo com movimento de braço em “L” mais aberto, e o terceiro novamente na altura dos olhos.

Nos dois compassos é realizado um movimento espelhado da mão esquerda, e as duas mantêm a posição de punho fechado, o que sugere força. Porém, a partitura, com exceção do primeiro compasso, indica um decrescendo.

- **Seiji Ozawa**

Para o mesmo trecho analisado com Seiji Ozawa obtivemos as seguintes informações.




Figura 40: Resultado das duas análises no excerto do ponto cinco (compassos 143 e 144)



Fonte: Elaborada pelo autor


Observamos um andamento médio de 148bpm, com oscilação (ascendente) a partir do primeiro tempo do segundo compasso (144.2). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de – 18 dB no ataque inicial (*fff*) e o menor valor de pianíssimo em torno de – 38 dB.

Figura 41: Análise do gestual no ponto cinco (compasso 143) através do *PatternCube*

143.3		3	MC	I V		
143.2		2	MC	II L		OPU
143.1		1	MC	I V	Fr	

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 42: Análise do gestual no ponto cinco (compasso 144) através do *PatternCube*

144.3		3	MC	I V		* OPU
144.2		2	MC	II L		OPU
144.1		1	MC	II V	Fr	
*Mão esquerda sinalizando entrada						

Fonte: Elaborada pelo autor

Podemos observar que, em ambos compassos, o primeiro tempo é executado na altura do peito, os braços em posição de “V”, já indicando uma zona de dinâmica I (*pp* a *p*). O segundo tempo, com movimento mais aberto, na mão esquerda observa-se o dedo indicador fechando-se com polegar, uma sugestão de precisão. No terceiro tempo, o compasso 143 possui volta a uma posição mais fechada, posição de “V”, com o dedo indicador apontando, indicando atenção e a entrada do próximo compasso.

No compasso 144 o mesmo ocorre, com um destaque maior na mão esquerda que chega à altura dos olhos enquanto a direita permanece na altura do peito.

Nos dois compassos há uma contensão do gesto, indicando o piano e solicitando precisão. Isso corrobora a indicação de piano na partitura.

6.4 PONTO 7 (COMPASSOS 179 A 188)

No ponto sete, temos as seguintes informações do texto musical:

Figura 43: Recorte do trecho que contém o ponto sete (compassos 179 a 188)

[illegible]

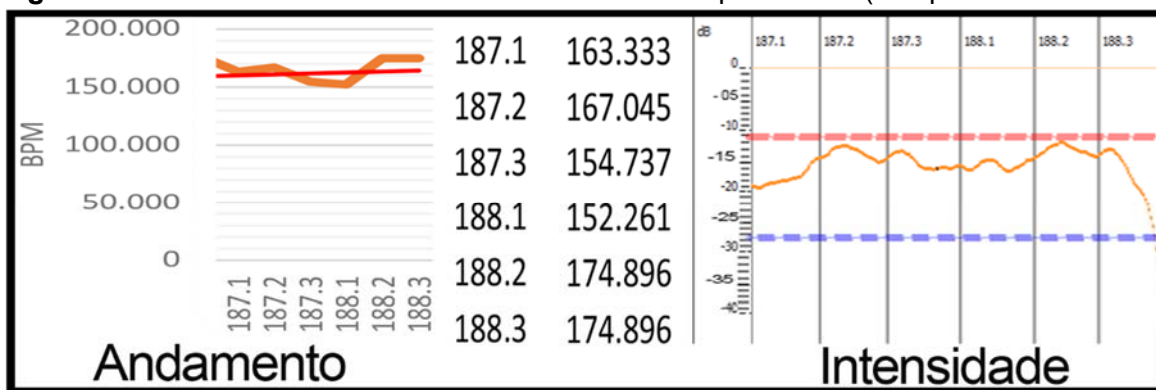
Fonte: Elaborada pelo autor

Foram escolhidos os compassos 187 e 188 (finais deste ponto) por serem o ponto do ápice de um crescendo iniciado no compasso 181, além de ambos personagens mudarem a condução, passando a marcar o compasso ternário em apenas um movimento.

- Igor Stravinsky

Nas análises de andamento e intensidade de Stravinsky, obtivemos os seguintes dados nos dois compassos selecionados.

Figura 44: Resultado das duas análises no excerto do ponto sete (compassos 187 e 188)



Fonte: Elaborada pelo autor




Observamos um andamento médio de 152bpm, com oscilação (ascendente e acentuada) a partir do segundo tempo do primeiro compasso (187.2), tal movimento ascendente de andamento se inicia nos primeiros compassos deste ponto (179). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de – 12 dB no ponto de maior força do trecho, e o menor valor de *piano* em torno de – 28 dB (não mostrado nesse recorte).

Figura 45: Análise do gestual no ponto sete (compasso 187) através do *PatternCube*

187.3		3	E	IIIV		
187.2		2	W	III┘		
187.1		1	MC	IIIV	Fr	

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 46: Análise do gestual no ponto sete (compasso 188) através do *PatternCube*

188.3		3	E	IIIV		
188.2		2	E	IIIV		
188.1		1	W	III┘	Fr	

Fonte: Elaborada pelo autor

Observamos que, no compasso 187, o primeiro tempo é executado na altura no peito, com os braços em posição de “V”, porém esse posicionamento sugere um atraso no movimento de Stravinsky, tendo em vista que o segundo tempo é feito na

altura da cintura com os braços mais abertos. O terceiro volta à posição de “V”, porém na altura dos olhos.

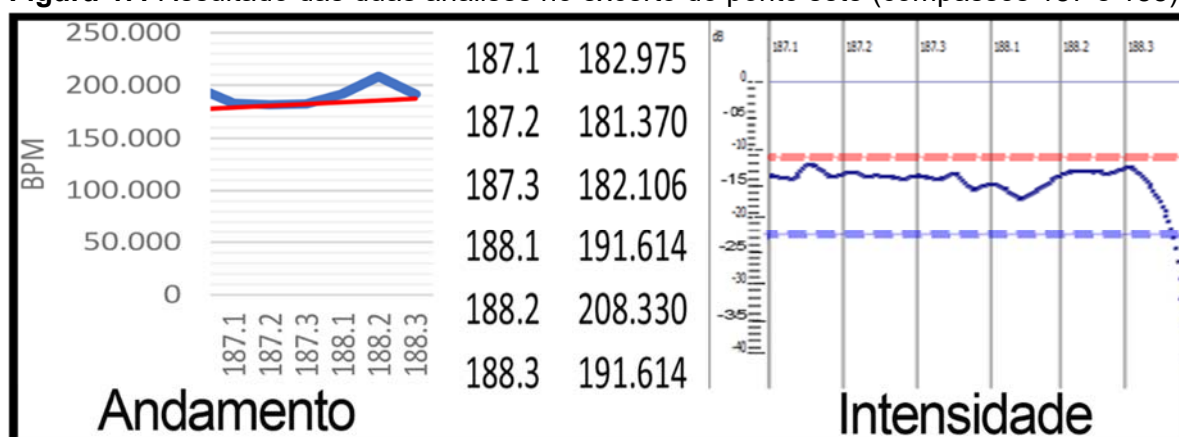
No compasso 144, o primeiro tempo acontece na altura da cintura, o segundo e terceiro acontecem na altura dos olhos. Em ambos os compassos os movimentos são realizados em nível III de dinâmica, sugeridos pela força empregada e os punhos fechados.

A mão esquerda nos dois compassos realiza um movimento espelhado, e as duas mantêm a posição de punho fechado, indicando força, o que corrobora a indicação de crescendo.

- Seiji Ozawa

Para o mesmo trecho analisado com Seiji Ozawa obtivemos as seguintes informações.




Figura 47: Resultado das duas análises no excerto do ponto sete (compassos 187 e 188)



Fonte: Elaborada pelo autor




Observamos um andamento médio de 162bpm, com grande oscilação (ascendente) a partir do segundo tempo do primeiro compasso (187.2). Quanto à intensidade, temos um nível em torno de – 11 dB no ponto de maior força do trecho, e o menor valor de *piano* em torno de – 23 dB (não mostrado nesse recorte).

Figura 48: Análise do gestual no ponto sete (compasso 187) através do *PatternCube*

187.3		3	E	IIIIV	Fr	
187.2		2	UNC	IIIIV		
187.1		1	W	II L	SR	

Fonte: Elaborada pelo autor

Figura 49: Análise do gestual no ponto sete (compasso 188) através do *PatternCube*

188.3		3	E	IIIIV		*
188.2		2	MC	II V		*
188.1		1	W	I L	Fr	
*Mão esquerda sinalizando uma entrada						

Fonte: Elaborada pelo autor

No primeiro tempo do compasso 187 Ozawa realiza o gesto na altura da cintura com uma leve inclinação para o lado direito. O segundo tempo é realizado na altura do peito com os braços em posição de “V” (batuta voltada para dentro),

movimento repetido no terceiro tempo, acrescentando o retorno do tronco à posição frontal.

O compasso 188 inicia-se na altura da cintura, em posição de braço “L” mais aberto, no segundo tempo uma posição mais fechada, posição de “V” na altura do peito e com o dedo indicador apontando para frente. No terceiro tempo repete-se o movimento na altura dos olhos. Nos dois compassos Ozawa usa o primeiro tempo com uma zona de dinâmica menor que nos demais, algo como se realiza em cada compasso um *crescendo* dentro do já existente no trecho todo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho é fruto de pesquisa no nível de mestrado na área de práticas interpretativas. Tratou-se de uma pesquisa observacional com análises de cunho técnico-interpretativo, onde buscou-se observar, categorizar e comparar a interpretação de dois personagens em uma mesma ação. A pesquisa teve por objetivo principal apresentar resultados objetivos em relação à interpretação do III movimento, “Dança Infernal”, da obra “Pássaro de Fogo”, de Ígor Stravinsky, sob a ótica de dois personagens: Compositor-Regente e Regente-*Performer*.

Como primeiros resultados tivemos, através do pequeno apanhado histórico, a localização temporal dos dois personagens no curso da história da regência orquestral (a partir da metade do Séc. XVIII). Além de fatos que demonstram a importância de nomes como Mendelssohn, Wagner, Berlioz entre tantos outros.

Em geral, no caso de Beethoven, essas edições críticas são baseadas nas sugestões de Richard Wagner, Gustav Mahler e Weingarten. Segundo Galkin, Brahms, Dvorak e Schumann são também compositores cuja obra tem recebido revisões críticas e a partir disso tem se tornado standard na regência orquestral (SANTOS, 2017, p.31).

Outro ponto foi a resolução do uso do termo *Performer* para o regente não compositor, tendo em vista a ambiguidade de termos utilizados para definir esse personagem em trabalhos consultados. Ainda nesse assunto, além dos expostos sobre técnica de regência, discutimos brevemente a questão da interpretação, tendo em vista um de nossos personagens (Stravinsky) demonstrar ser um fiel defensor da linha de interpretação objetiva ao extirpar poder do performer em suas músicas e ao dizer: “Já disse muitas vezes que minha música dever ‘lida’ para ser ‘executada’, não para ser ‘interpretada’. E vou continuar a dizer isto porque nela não vejo nada que exija interpretação” (STRAVINSKY; CRAFT, 2010: 98). Tal declaração se torna, no mínimo, inadequada ao relacionarmos a escrita de Stravinsky com o resultado das análises.

Para a coleta de materiais de análise foi desenvolvido um sistema de seleção de vídeos e cenas a fim de uma escolha mais objetiva e sem intervenções pessoais. Nesse sistema, foram selecionados 11 vídeos com interpretações distintas da obra

objeto de estudo. Dentre elas, duas eram com o compositor regendo e as outras nove de outros regentes. Foram contabilizados, de cada vídeos, os minutos e segundos passíveis de análise, depois utilizando os parâmetros de quantidade de cenas, ângulo de filmagem, e cenas paralelas, reduzimos a quantidade de vídeos até selecionar as gravações de Igor Stravinsky com a Orquestra de Nova York em 1960, e a gravação de Seiji Ozawa com a Orquestra Filarmônica de Berlin em 1993, na noite russa.

Os dois vídeos selecionados passaram por edição no sentido de separar os trechos onde se é possível observar de forma frontal o gestual dos dois personagens. Com os trechos separados foi feita a análise dos áudios extraídos destes.

As análises de áudio se deram a partir da utilização do software livre *Sonic Visualiser* que, embora desenvolvido e amplamente utilizados em análises de gravações de obras ou trechos com instrumentos solo, o software demonstrou possibilidades e ampliação de uso para áudios com interpretações de grupos. Foi possível obter dados, gerar tabelas e gráficos que fazem contraponto com o que pudemos observar nos vídeos e na partitura.

Nos resultados das análises de áudio pudemos observar alguns pontos relevantes sobre a interpretação de cada personagem. Em relação ao andamento, foi possível perceber que os dois personagens não obtiveram êxito em imprimir o andamento sugerido na partitura, e que a interpretação que mais se aproxima do indicado é a feita por Seiji Ozawa, ficando acima das medidas de Stravinsky em seis dos sete pontos analisados. Em média, as diferenças de um personagem para outro gira em torno de 4bpm, porém, em casos como o ponto 7, a interpretação de Ozawa apresentou um nível de 10bpm acima da de Stravinsky. Sobre intensidade, embora menos precisas, as análises também demonstraram disparidades entre as duas interpretações. A principal diferença está na execução do contraste sugerido na partitura ao se ter um *fortissíssimo* com *sforzando* em um primeiro tempo e, em seguida, um *pianíssimo* súbito no tempo seguinte. Essa ideia se repete em vários trechos analisados, e é possível notar as diferenças entre Stravinsky e Ozawa, sendo que Ozawa consegue obter níveis mais baixos nas dinâmicas de *pianíssimo*, *piano* e *mezzo piano*.

Para a análise do gestual, utilizamos a ferramenta *PatternCube*, que se mostrou eficaz e abre caminhos para novas pesquisas em seu uso como ferramenta de análise de gesto, regência. Com esta ferramenta pudemos mapear e classificar os gestos dos personagens em trechos selecionados e relacioná-los aos resultados obtidos anteriormente. Foi possível observar, por exemplo, a execução de gestos em atraso ao som da orquestra por Stravinsky, o que pode sugerir e/ou justificar andamentos mais lentos que os impressos por Ozawa e descritos na partitura. Também observamos a clareza de gestos de Ozawa ao solicitar diminuendos e sinalizando entradas, assim como uma inexistência de tais ações por parte de Stravinsky. Ainda sobre Stravinsky, nota-se um constante gestual com indicação de força, mesmo em trechos com dinâmicas em *piano* ou menos. Juntando este fato ao parâmetro de andamento, podemos refletir como o gestual afeta a compreensão de andamento.

Tais resultados elucidam em partes algumas questões iniciais como a de “ser compositor é uma vantagem?”, acreditamos que isso é relativo ao nível de *performance* que o compositor pode desempenhar no pódio, o que está diretamente relacionado ao nível de técnica de condução que este possui. Citamos dois exemplos desta perspectiva que foram Leonard Bernstein (1918-1990) e Pierre Boulez (1925-2016), dois compositores que obtiveram êxito também na condução de grupos orquestrais. Outras questões surgem a partir desta pesquisa, como: “a noção (definição) de andamento, é da obra, do compositor ou do Regente-*Performer*?” embora já existam trabalhos que tratam deste assunto junto a questão da relação compositor-intérprete, o que apresentamos foi um caso de um compositor, defensor da supremacia do texto musical, que ao ser analisado apresenta resultados que exibem uma não concordância com as indicações de andamento e dinâmica com o texto musical.

Por fim, temos um outro ponto que emergiu em meio ao processo, trazendo à tona a questão: “que forma tecnológica pode auxiliar a clarificar a maneira que quem está no pódio, seja compositor ou *performer*, afeta uma interpretação?”. Nossas análises e métodos foram, muitas vezes, executadas de forma empírica, por isso, não definimos que os modos operantes deste trabalho sejam padronizados ou unificados, mas sim pretendemos instigar novas pesquisas na área de análise da regência orquestral e na área de tecnologia voltada a essas

análises. Acreditamos que as ferramentas aqui utilizadas foram de grande valia, mas que ainda podem e devem ser amplamente exploradas e difundidas.

REFERÊNCIAS

- APRO, Flávio. **Interpretação musical: um universo (ainda) em construção.** *In*: LIMA, Sonia Albano de. (Org.). **Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar.** São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 24-37. Musa música, v. 9.
- BAPTISTA, Raphael. **Tratado de Regência:** Aplicada à orquestra, à banda de música e ao coro. 2 ed. São Paulo, Irmãos Vitale, 2000.
- BERNSTEIN, Leonard. **O mundo da Música, Lisboa.** Livros do Brasil, 1954.
- BENGE, Timothy J. **Movements Utilized by Conductors in the Stimulation of Expression and Musicianship.** Tese (Doutorado em Música) University of Southern California, EUA, 1996.
- CANDÉ, Roland. **História Universal da Música,** v. I e II. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. **Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files.** *In*: Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference. [<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>].
- CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel. RINK, John (Ed.). **The Cambridge Companion to Recorded Music.** New York: Cambridge University Press, 2009, p. 36-53.
- CRAFT, R. **Conversas com Igor Stravinsky.** São Paulo. Perspectiva, 1984.
- COUTINHO, Iluska. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** 2. ed. Atlas, São Paulo, 2006.
- FARBERMAN, Harold. **The art of conducting technique: a new perspective.** Alfred, 1997.
- FONSECA, Angelo R. P. **Uma concepção Musical para as “Impressões Sinfônicas” Festa das Igrejas, do Compositor Francisco Mignone: O Uso da Hermenêutica do Ponto de Vista da Regência.** Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- GREEN, Elizabeth A. H. **The Modern Conductor.** 3. ed. New Jersey, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1981.
- HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons.** Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- HAUCK-SILVA, CAITI. **Dicção, expressividade e escolhas do regente em obras corais em alemão:** discutindo relações entre escritos e gravações. (Tese de Doutorado). ECA-USP, São Paulo, 2017.

KAMINSKY, Carlos. **O gesto e o Som**. (Dissertação de mestrado). ECA-USP, 1989.

KENNEDY, Michael. **Dicionário Oxford de Música**. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1994.

LABUTA, Joseph. **Basic Conducting Techniques**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. 2. ed., 1989.

LAGO, Sylvio. **Contrastes e Convergências**: Estudos da Literatura Comparada. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2011.

LAGO, Sylvio. **A Arte da Regência**: História, Técnica e Maestros. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2002.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (Org). **Performance e interpretação musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora, 2006, p. 11-23. Musa música, v.9.

LIMA, E. B., OLIVEIRA, A. L. M. **A subjetividade versus objetividade interpretativa à luz da obra *l'histoire du soldat* de Igor Stravinsky**. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

LUZ, Daniel Salgado. **Entre tradições modernas e românticas**: o horizonte interpretativo sobre Bach por Villa-Lobos na Paris dos anos 1920-1930. II Simpósio Nacional Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 2016.

NETO, Muniz; VIEGAS, José. **A Comunicação gestual na regência de uma orquestra**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2003.

OSBORN, Richard. **Conversando com Karajan**. Tradução de J. E. Smith Caldas. São Paulo: Editora Siciliano, 1992.

RANDEL, Dom Michael. **The new Havard dictionary of music**. United States of America: A-R Editions, 1999.

ROCHA, Ricardo: **Regência: uma arte complexa**. Técnicas e reflexões sobre a direção de orquestra e corais. Ibis Libris, Rio de Janeiro, 2004.

RUDOLF, Max. **The grammar of conducting – A practical guide to buton technique and orchestral interpretation**. Schirmer Books, New York, second edition, s.d.

SANTOS, Sídney. R. G. **As escolhas interpretativas do maestro na Contemporaneidade face a tradição musical**: um estudo de caso com a 5ª. Sinfonia de Tchaikovsky. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiânia, 2017.

SOUSA, Nilton, da Silva. **O gesto regencial para além do compasso:** uma discussão acerca das ferramentas da regência e de seus usos para a *performance* na música do século XX. Natal. 2015. 52p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

STRAVINSKY. CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinski.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. RAMUZ, C.F. **L'Histoire du Soldat.** London: Chester Music, 1987.

_____. **Poética Musical em 6 lições.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

TAAM, Pedro. Youtube. (2009, Janeiro 24). **Stravinsky Conducts Stravinsky Firebird Complete. [Video file].** Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=yzPsJ_ikpGE. Acessado em 02 de Setembro de 2016.

VENTURA, José Adalberto. **A influência do maestro na performance musical dos ensembles.** Relatório de estágio. Conservatório de Música de Jobra, Castelo Branco, Portugal, 2014.

VIEGAS, Silvio C. L. **Questionamentos Sobre a Atuação do Regente:** O Ensino da Performance. Belo Horizonte. 2009. 131p. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

WALSH, Stephen. **Grove Music Online:** Igor Stravinsky §2: Towards *The firebird*, 1902-09. Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Firebird>. Acessado em: 29 de agosto de 2016.

WAKIN, J. D. **A linguagem secreta que há nos gestos dos maestros.** Folha de São Paulo, trad. Allain. C. São Paulo. 22 abril/2012. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1079612-a-linguagem-secreta-que-ha-nos-gestos-dos-maestros.shtml>> Acessado em 14 de abril/2015.

The Firebird

Infernal Dance / Berceuse / Final

Regência	Pontos/Tempo												
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Stravinsky -1959 <u>NHK Symphony Orch.</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:38 - 1:07	1:52 - 2:16	2:17 - 3:32	4:10 - 4:16	4:16 - 4:55	6:04 - 7:36	9:27 - 10:04	10:30 - 11:12					
Stravinsky -1960 <u>NY Philharmonic</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:10 - 0:21	0:36 - 0:40	0:40 - 0:49	0:50 - 0:54	1:21 - 1:31	1:57 - 2:12	2:12 - 2:23	2:32 - 2:35	2:35 - 2:52	2:53 - 2:55	2:58 - 3:00	3:03 - 3:12	3:12 - 3:16
Eugene Ormandy 1977 <u>Philadelphia Orchestra.</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:05 - 0:18	0:47 - 0:52	0:59 - 1:05	1:14 - 1:30	1:34 - 1:40	1:50 - 1:56	2:34 - 2:46	3:15 - 3:32	3:44 - 4:02	4:16 - 4:24	4:24 - 4:29	5:47 - 5:59	6:45 - 7:05
Claudio Abbado - 1983 <u>London Symphonic</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:0 - 0:05	0:50 - 1:25	1:27 - 1:34	1:39 - 1:48	2:09 - 2:24	3:06 - 3:18	3:22 - 3:49	4:01 - 4:10	6:38 - 7:40	8:01 - 8:38	9:12 - 9:46	11:19 - 11:48	
Seiji Ozawa - 1993 <u>Berliner Phil.</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:9 - 0:18	0:28 - 0:47	0:48 - 0:52	1:12 - 1:20	1:20 - 1:28	1:47 - 1:53	1:53 - 2:07	2:13 - 2:20	2:29 - 2:32	2:32 - 2:42	2:49 - 2:59	2:59 - 3:08	3:13 - 3:30
Georges Prêtre - 1994 <u>Sinf. Nazionale della Rai</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações(1919):	0:06 - 0:11	0:26 - 0:30	0:37 - 0:39	0:40 - 0:43	0:51 - 0:57	0:57 - 1:03	1:12 - 1:24	1:42 - 1:44	1:53 - 1:58	1:58 - 2:06	2:06 - 2:13	2:22 - 2:30	2:37 - 2:39
Claudio Abbado - 1999 <u>Berliner Phil.</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:0 - 0:03	0:15 - 0:19	1:11 - 1:21	1:36 - 1:40	1:55 - 2:01	2:20 - 2:24	2:44 - 2:52	3:06 - 3:35	3:58 - 4:06	4:06 - 4:12	5:48 - 6:13	6:51 - 7:23	9:11 - 9:23
Gergiev - 2000 <u>Vienna Philharmonic</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:38 - 0:46	0:46 - 0:53	1:09 - 1:19	1:41 - 1:46	1:55 - 1:57	2:02 - 2:12	2:12 - 2:19	2:30 - 2:32	2:40 - 2:58	2:58 - 3:02	3:03 - 3:15	3:25 - 3:28	3:31 - 3:40
Claudio Abbado - 2008 <u>Org. Festival de Lucerna</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:9 - 0:24	0:38 - 0:40	0:52 - 0:57	1:13 - 1:18	1:24 - 1:26	1:36 - 1:40	1:52 - 1:58	2:04 - 2:13	2:20 - 2:24	2:37 - 2:40	2:41 - 2:45	3:54 - 3:56	3:13 - 3:17
Marin Alsop - 2010 <u>Radio Philharmonic</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
(Version 1910) Observações:	0:01 - 0:12	0:13 - 0:22	0:39 - 0:45	0:45 - 0:58	0:58 - 1:19	1:41 - 2:00	2:00 - 2:11	2:11 - 2:23	2:23 - 2:40	3:02 - 3:13	3:35 - 3:50	3:58 - 4:04	4:04 - 4:10
Myung-Whun Chung 2013 <u>Phi. Radio France</u>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
Observações:	0:9 - 0:21	0:36 - 0:39	0:49 - 1:06	1:24 - 1:27	1:32 - 1:36	1:48 - 1:54	2:08 - 2:19	2:20 - 2:30	2:31 - 2:41	3:05 - 3:26	3:50 - 3:53	3:54 - 4:06	4:06 - 4:11

APÊNDICE A - PONTOS E TEMPOS DOS 11 VÍDEOS (COMPARAÇÕES)

The Firebird
Infernal Dance / Berceuse / Final

Pontos/Tempo													
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27

14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
3:18 - 3:32	3:32 - 3:42	3:42 - 3:47	4:04 - 4:17	4:17 - 4:27	4:28 - 4:57	5:31 - 5:46	6:04 - 6:31	6:31 - 6:44	6:57 - 7:08	7:47 - 8:04	8:52 - 8:59	8:59 - 9:10	9:19 - 9:24
	lateral	costos	lateral	lateral			lateral				costos	lateral	lateral
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
8:08 - 8:30	8:30 - 8:43	9:29 - 10:04	10:30 - 10:36	10:56 - 11:23									
	lateral	lateral	lateral	lateral									
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27

14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
3:52 - 4:20	4:20 - 4:52	6:20 - 6:55	7:16 - 7:37	7:57 - 8:47	9:34 - 9:50	10:16 - 10:44	10:56 - 11:07	11:07 - 11:44					
					costos		lateral						
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
2:42 - 2:44	2:56 - 3:00	3:10 - 3:12	3:20 - 3:27	3:39 - 3:49	3:55 - 3:59	4:00 - 4:09	4:15 - 4:18	4:18 - 4:23	4:29 - 4:40	4:47 - 4:57	6:06 - 6:19	6:19 - 6:28	6:57 - 7:17
	lateral		lateral	lateral	costos		lateral	lateral	lateral	lateral	lateral		lateral
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
9:23 - 9:37	10:09 - 10:15	10:18 - 10:26	10:26 - 10:36	10:56 - 11:06									
	lateral												

14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
3:40 - 3:43	3:46 - 3:58	3:58 - 4:03	4:04 - 4:27	5:05 - 5:14	5:54 - 6:35	6:54 - 7:03	7:03 - 7:13	7:25 - 7:43	7:43 - 8:08	8:17 - 8:55	8:55 - 9:05	9:05 - 10:45	10:45 - 11:03
					lateral						fundo		
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
3:18 - 3:20	3:28 - 3:32	3:45 - 3:50	3:53 - 3:56	3:57 - 4:03	4:10 - 4:13	4:16 - 4:21	4:24 - 4:36	6:00 - 6:03	6:06 - 6:22	6:50 - 7:00	7:13 - 7:18	7:38 - 7:42	7:46 - 7:49
	lateral	lateral	lateral			costos			lateral	lateral			
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27

14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
4:12 - 4:15	4:15 - 4:21	4:22 - 4:38	4:48 - 4:56	5:55 - 6:28	7:58 - 8:26	9:26 - 10:05	10:06 - 10:10	10:35 - 10:37	10:50 - 11:02	11:03 - 11:17	11:19 - 11:30	11:38 - 11:50	
			lateral			lateral			lateral		lateral		

APÊNDICE B - TABELA DE RESULTADOS (POR CENAS E TEMPO GERAIS)

Infernal Dance / Berceuse / Final

Regência	Somas
Stravinsky -1959 NHK Sympony Orch.	4/2/2 = 8 03:11/01:11/01:19
Stravinsky -1960 NY Philharmonic	18/6/12 = 36 02:33/01:52/01:24
Eugene Ormandy 1977 Philadelphia Orchestra.	10/4/4 = 18 01:47/0:59/1:08
Claudio Abbado - 1983 London Synphonic	8/2/3 = 12 01:59/01:39/01:03
Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	14/4/4 = 22 02:32/02:18/01:32
Georges Prêtre - 1994 Sinf. Nazionale della Rai	21/8/7 = 36 01:51/01:53/01:33
Claudio Abbado - 1999 Berliner Phil.	18 01:23/0:59/0:58
Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	16/6/4/7 = 33 01:57/1:50/1:43/1:43
Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	20/8/11=39 01:33/1:22/1:27
Marin Alsop - 2010 Radio Philharmonic	13 02:37
Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	14/5/6 = 25 01:50/1:31/1:34

Infernal Dance

(quantidade de cenas)	
Georges Prêtre - 1994 Sinf. Nazionale della Rai	21 pontos
Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	20 pontos
Stravinsky -1960 NY Philharmonic	18 pontos
Claudio Abbado - 1999 Berliner Phil.	18 pontos
Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	16 pontos
Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	8 pontos
Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	14 pontos
Marin Alsop - 2010 Radio Philharmonic	13 pontos
Eugene Ormandy 1977 Philadelphia Orchestra.	10 pontos
Claudio Abbado - 1983 London Synphonic	14 pontos
Stravinsky -1959 NHK Sympony Orch.	4 pontos

Infernal Dance

(quantidade de tempo)	
Stravinsky -1959 NHK Sympony Orch.	03:11
Marin Alsop - 2010 Radio Philharmonic	02:37
Stravinsky -1960 NY Philharmonic	02:33
Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	02:32
Claudio Abbado - 1983 London Synphonic	01:59
Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	01:57
Georges Prêtre - 1994 Sinf. Nazionale della Rai	01:51
Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	01:50
Eugene Ormandy 1977 Philadelphia Orchestra.	01:47
Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	01:33
Claudio Abbado - 1999 Berliner Phil.	01:23

1º	Georges Prêtre - 1994 Sinf. Nazionale della Rai	21 pontos
2º	Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	20 pontos
3º	Claudio Abbado - 1999 Berliner Phil.	18 pontos

1º	Marin Alsop - 2010 Radio Philharmonic	02:37
2º	Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	02:32
3º	Claudio Abbado - 1983 London Synphonic	01:59

APÊNDICE C - TABELA DE RESULTADOS (POR CENAS E TEMPOS FRONTAIS)

Seleção por cena frontais

Infernal Dance	
(quantidade)	de cenas)
Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	14 pontos
Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	10 pontos
Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	9 pontos
Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	11 pontos
Marin Alsop - 2010 Radio Philharmonic	5 pontos
Georges Prêtre - 1994 Sinf. Nazionale della Rai	7 pontos
Stravinsky -1960 NY Philharmonic	7 pontos
Claudio Abbado - 1999 Berliner Phil.	7 pontos
Eugene Ormandy 1977 Philadelphia Orchestra.	7 pontos
Claudio Abbado - 1983 London Synphonic	4 pontos
Stravinsky -1959 NHK Sympony Orch.	0 pontos

Infernal Dance	
(quantidade)	de tempo)
Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	01:53
Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	01:43
Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	01:33
Stravinsky -1960 NY Philharmonic	01:21
Claudio Abbado - 1983 London Synphonic	01:21
Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	01:18
Eugene Ormandy 1977 Philadelphia Orchestra.	01:08
Claudio Abbado - 1999 Berliner Phil.	01:00
Marin Alsop - 2010 Radio Philharmonic	00:55
Georges Prêtre - 1994 Sinf. Nazionale della Rai	00:41
Stravinsky -1959 NHK Sympony Orch.	00:00

1º	Claudio Abbado - 2008 Org. Festival de Lucerna	14 pontos
2º	Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	11 pontos
3º	Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	10 pontos

1º	Seiji Ozawa - 1993 Berliner Phil.	01:53
2º	Myung-Whun Chung 2013 Phi. Radio France	01:43
3º	Gergiev - 2000 Vienna Philharmonic	01:33

***Por cenas
de regência frontal***

Stravinsky -1960												
1	3	5	7	9	12	14						
0:10 - 0:21	0:40 - 0:49	1:21 - 1:31	2:12 - 2:23	2:35 - 2:52	3:03 - 3:12	3:18 - 3:32						
<div>NY Philharmonic</div> <div>Compassos:</div> <div> <div>1 - 10</div> <div>27 - 34</div> <div>64 - 74</div> <div>115 - 128</div> <div>143 - 156</div> <div>165 - 172</div> <div>179 - 188</div> </div>												
Marcas de ensaio (v. 1910)												
Observações:												
Claudio Abbado - 2008												
1	2	3	4	6	7	9	10	12	13			
0:9 - 0:24	0:38 - 0:40	0:52 - 0:57	1:13 - 1:18	1:36 - 1:40	1:52 - 1:58	2:20 - 2:24	2:37 - 2:40	3:54 - 3:56	3:13 - 3:17			
<div>Org. Festival de Lucerna</div> <div>Compassos:</div> <div> <div>1 - 10</div> <div>23 - 24</div> <div>35 - 38</div> <div>59 - 61</div> <div>77 - 80</div> <div>91 - 98</div> <div>123 - 129</div> <div>143 - 146</div> <div>157 - 158</div> <div>173 - 175</div> </div>												
Marcas de ensaio (v. 1910)												

[illegible]

The Firebird

Infernal Dance

*Por tempo
de regência frontal*

Regência	Pontos/Tempo/Compasso														Total
Stravinsky -1960 <u>NY Philharmonic</u> Compassos: Marcas de ensaio (v. 1910) Observações:	1	3	5	7	9	12	14								7
	0:10 - 0:21	0:40 - 0:49	1:21 - 1:31	2:12 - 2:23	2:35 - 2:52	3:03 - 3:12	3:18 - 3:32								
	1 - 10	27 - 34	64 - 74	115 - 128	143 - 156	165 - 172	179 - 188								
	133	136 - 138	(3)142 - (2)145	152 - (6)153	157 - (4)159	162 - (4)163	(3)160 - (3)167								
Seiji Ozawa - 1993 <u>Berliner Phil.</u> Compassos: Marcas de ensaio (v. 1910) Observações:	1	2	5	6	8	10	12	13	14						7
	0:9 - 0:18	0:28 - 0:47	1:20 - 1:28	1:47 - 1:53	2:13 - 2:20	2:32 - 2:42	2:59 - 3:08	3:13 - 3:30	3:52 - 4:20						
	1-8	17 - 34	67 - 74	91 - 98	121 - 128	143 - 150	165 - 172	177 - 192	221 - 258						
	133 - (8)133	(7)134 - (4)137	(2)143 - (2)145	149 - (8)149	(7)152 - (6)153	157 - (2)158	162 - (4)163	165 - (4)168	174 - (1)182						
Observações:															
Cenas															
pararelas															

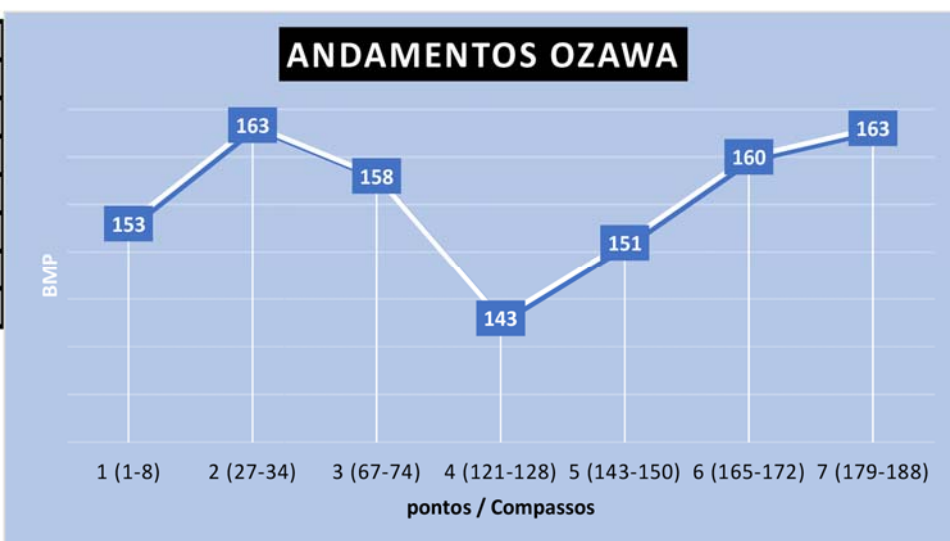
APÊNDICE E - TABELA COMPARATIVA CENAS PARARELAS (SEIJI OZAWA)

APÊNDICE F - ANDAMENTO MÉDIO DOS PONTOS

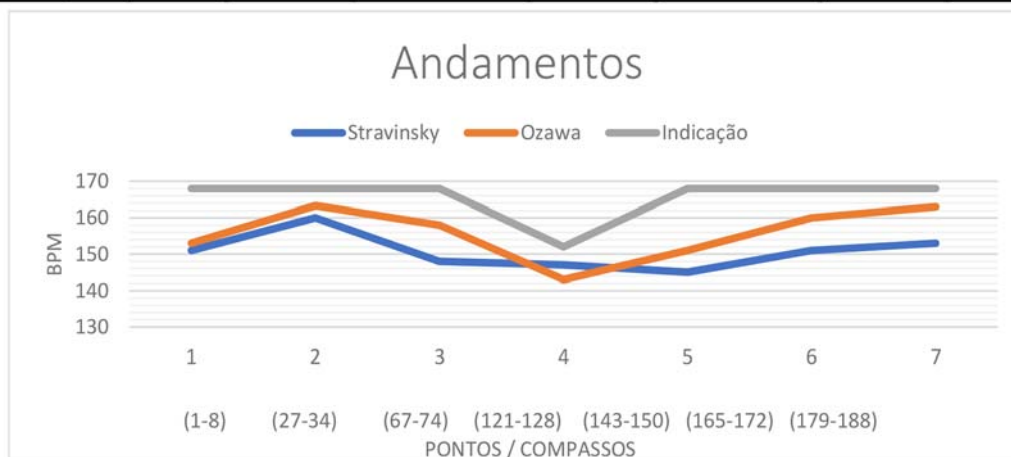
Stravinsky	
1 (1-8)	151
2 (27-34)	160
3 (67-74)	148
4 (121-128)	147
5 (143-150)	145
6 (165-172)	151
7 (179-188)	153



Ozawa	
1 (1-8)	153
2 (27-34)	163
3 (67-74)	158
4 (121-128)	143
5 (143-150)	151
6 (165-172)	160
7 (179-188)	163



Stravinsky	151	160	148	147	145	151	153
Ozawa	153	163	158	143	151	160	163
Indicação	168	168	168	152	168	168	168



ANEXO A – PARTITURA COM INSTRUMENTAÇÃO COMPLETA (SELEÇÃO DOS SETE PONTOS)

133 a22
Flpic. Allegro feroce. $\text{♩} = 168$.
ЦАРСТВО.
ПОГАНЫЙ ПЛАС МАЩЕВА V. DANSE INFERNALE DE TOUS LES SUJETS DE KASTCHEI.

Flpic. $\text{♩} = 168$
Ob. I.
Ob. II. III.
Cingl.
Cl. picc.
Cl. A.
Cl. B. A. muta in A
Cl. B. B.
Fag. III.
Fag. III.
C.F.
II. mf
Cor.
Tr. ba I B. (senza sord)
Tr. ba II III A (senza sord)
Tua. III.
Tua. III e Tuba. mf
Timp.
Cassa. pp sub.
Xyloph.
AL.
AL.
AL.
AL.
Viol. I.
Viol. II.
Viol. III.
VC. unis.
CB. unis.
 pp sub.

pag. 63

II.
Cor. IV.
II.
Tuba.
Arpa I.
Arpa II.
Arpa III.

II.
II.

pag. 64

136

SOLO

mf

ff

fa b.

pizz.

div. pizz.

mf st. b.

mf

136

137

Fl. picc. I. II

1.

Fl. I.

Fl. II.

Fag. I. II.

Fag. III.

Celesta

III e

bacc

arco

Viol. I. div. arco

Viol. II.

V-le.

V-C.

div. pizz.

pizz. unis.

pizz. unis.

unis.

unis.

unis.

mf

cresc.

cresc.

f

137

The musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio is presented in a multi-staff format. The top staff is for the piano, and the lower staves are for the vocal soloist. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "f". The vocal part features a series of notes with accents, and the piano part includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is organized into systems.

[illegible]

153 poco a poco accelerando

pp

mf

f

sf

più f

sf

ff

I. II.

III. IV.

mp

poco

sf

armite

mf

sf

V. Solo.

pizz.

arco détaché

Viol. I.

non div.

pizz.

Viol. II.

détaché

V. Solo.

mf

Alt. Viole.

détaché

Cello Solo.

pizz.

V. Celli.

pizz.

C. B.

un. pizz.

154

pag. 85

162

Pico.

Fl. *mf trem.* *trem.* *mf* *trem.*

Ob. *mf* *f* *mf*

Cingl.

Cl. p. *mf* *f* *mf*

Cl. *mf* *f* *mf*

Cor.

Tr-be

**Tr-ni
e
Tuba**

Sil. *mf*

rpe I-III *a 3* *f*

V-ni I *arco* *mf*

V-ni II *mf* *pizz.*

V-le *pizz.* *mf*

V-c.

C-b.

163

senza sord

II. III(A)

trem.

mf

I. II

163

16

165 Tempo I ♩ = 168

166

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. p.

Cl.

Cl. b.

Fag.

Cor.

Timp.

Tr. lo

T. ro basco

P. titi

Cassa

Arpa I

Arpa II

Vai I

Vai II

V. le

V. c.

C. b.

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

67